Van Gogh

CLASICII PICTURII UNIVERSALE

Caut din ce în ce mai mult o tehnică simplă, care poate că nu e impresionistă. (...)
Să exprim dragostea a doi îndrăgostiți prin împerecherea a două culori complementare, prin amestecul şi opozițiile lor, prin vibrațiile misterioase ale tonurilor apropiate. Să exprim gîndirea unei frunți prin strălucirea unui ton deschis pe un fond întunecat. Să exprim speranța printr-o stea. Pasiunea unei ființe prin strălucirea Soarelui la asfințit. Aceasta nu este desigur un «trompe-l'œil» realist, dar nu este oare ceva care există cu adevărat?... Aş vrea să pictez bărbați şi femei cu acel nu ştiu ce al veşniciei al cărui simbol era altădată nimbul şi pe care noi căutăm să-l redăm prin însăşi strălucirea, prin vibrația coloriturilor noastre.

VAN GOGH

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

CLASICII PICTURII UNIVERSALE

https://biblioteca-digitala.ro

VIORICA GUY MARICA

Van Gogh

EDITURA
MERIDIANE,
BUCUREȘTI 1976

https://biblioteca-digitala.ro

REDACTOR:
GHEORGHE SZÉKELY

SUPRACOPERTA:
IOANA DRAGOMIRESCU

PREZENTAREA GRAFICĂ:
MIHAIL BOITOR

Toate drepturile sînt rezervate Editurii Meridiane

https://biblioteca-digitala.ro

Interesul mereu crescînd pe care l-a suscitat, îndeosebi în ultimele decenii, opera şi personalitatea lui Van Gogh nu s-a limitat la sfera exegeţilor de artă. Eseişti, romancieri, neurologi şi psihiatri, sondînd cele mai secrete fibre, au încercat să descifreze această viaţă sfîşiată de mari drame interioare, stabilind punctele de aderenţă prin care omul şi artistul îşi dezvăluiau unica substanţă. A-l integra în categoria « pictorilor blestemaţi » [1], a căror dramă deriva din antagonismul, inerent societăţii moderne, dintre destinul social şi aspiraţiile creatorului de avangardă, ar însemna să acceptăm motivări de un ordin prea generic. Deşi acest fundamental conflict îşi păstrează valabilitatea şi în cazul său, nu lămureşte deplin faţetele contradictorii ce alcătuiesc, printr-o urzeală infinit mai complexă, cadrul inamovibil al tragediei sale. Ereditatea [2], o boală atipică, cu simptome adesea derutante [3], împletindu-se cu reacţiile stîrnite de o lume ostilă şi agravate de incapacitatea sa de adaptare, concură neîndoielnic întru pecetluirea unei tragice existenţe.

Climatul de austeritate protestantă şi rigorism formal, în care Van Gogh îşi petrece copilăria, explică dorinţa precoce de evaziune într-un mohorît dar nostalgic peisaj brabantin ce trezea în el chemarea absorbantă a spaţiilor, răscolite de agitaţia marilor vînturi.

Nici un gest veleitar nu tulbură acceptarea docilă a unei profesii care, fără a-l entuziasma, îl interesează totuşi. Negustoria de artă îi oferă prilejul de a contempla o mare cantitate de reproduceri după lucrări de artă de cea mai variată factură, de la capodopere la opuri minore sau chiar îndoielnice, pe gustul mediocru al clientelei burgheze. O anumită lipsă de discernămînt valoric, trădată de neaşteptate preferinţe subiective, a favorizat într-un fel uluitoarea sa evoluţie de autodidact şi originalitatea unei creaţii, liberă de copleşitoare influenţe.

La 20 de ani, brabantinul roşcat se înfăţişează puternic ca un taur, cu faţa asimetrică, animată de fulguraţiile verzi-albastre ale privirii intense şi încruntate. Timid şi abulic însă, el nu e scutit de decepţii sentimentale. Spulberarea primei mari speranţe declanşează resorturile pasionale ale unei firi ardente, care se va dovedi mereu neînduplecată în acceptarea eşecului. Absenţa perspicacităţii în relaţiile cu oamenii cărora le atribuie propriile idealuri şi sentimente, naşte un fatal dezacord, provocînd înainte de toate un complex de inferioritate socială, progresiv adîncit. Succesiunea traumelor prilejuieşte chinuitoare mutaţii în universul său lăuntric. Favorizată poate şi de o înclinare premorbidă, sensibilitatea sa mereu frustrată îi imprimă o optică depresivă. Viaţa pare anostă, văduvită de sens, profesia devine nesuferită pe măsură ce îi pătrunde substraturile mercantile. Sentimentul unei singurătăţi mînioase, pentru că e impusă prin ostracizare, implică refuzul adaptării la constrîngerile unui mediu odios. Mai curînd simbolic decît demenţial [4], gestul de a-şi arunca ceasul de aur şi mănuşile în cutia milelor dintr-o bisericuţă londoneză nu este decît exteriorizarea rupturii cu lumea convenienţelor, un act de renegare a societăţii în care omenia e strivită şi simţirea ucisă.

Vincent încearcă să se sustragă unei silnice ordini exterioare, lăsîndu-se bîntuit de durerea pe care şi-o înnobilează printr-o tendinţă de universalizare. Condiţia personală se suprapune condiţiei general-umane, sesizată în ceea ce are mai acut, concentrîndu-se în acel *Weltschmerz*, resimţit ca durere totală, în stare pură. Criza mistică şi misionarismul social nu constituie decît etape în tripticul iubirii: femeie, dumnezeu, om, în procesul identificării treptate a eului individual cu un eu universal, căruia îi datorează redimensionarea orizontului său interior.

Devine un *outsider*, angajat într-un deznădăjduit război de unul singur împotriva fixităţii instituţiilor sociale. Trăieşte sub continuă presiune, turmentat de mari răscoliri dramatice. Filonul său tragic se alimentează din conştiinţa alienării, polarizîndu-i fiinţa într-o himerică aspiraţie spre absolut. Ca acul unei balanţe suprasensibile, dispoziţia sa oscilează între extreme, schimbînd exultanţa cu stările depresive. Vulcanic, dar tenace, el optează întotdeauna pentru cea mai spinoasă cale, gustînd uneori suferinţa cu un fel de voluptate mazochistă, căutînd într-adins parcă trăirile-limită, neputînd exista decît la temperaturi înalte. O tiranică energie emoţională, o neostoită nevoie de combustie, îl aruncă pradă exaltării, mereu sortită a se consuma în gol, subjugîndu-l unei frenezii expansive căreia doar arta îi va oferi o albie de canalizare.

Încă în Borinage începuse să deseneze schiţe rapide, reprezentînd mineri cu saci pe cap şi lopata pe umăr, femei istovite înaintînd într-un lent cortegiu, punctat cu o ritmică egală şi simplă. Iniţial, dorinţa de a deveni grafician, ilustrator, era determinată de speranţa profesionalizării, de necesitatea unui mijloc de subzistenţă. Dar, ca de obicei, insuccesul nu-l cruţă. Totul displace în arta lui, stilul frust şi mai ales temele alese: mineri din Borinage, pescari săraci, muncitori portuari, ţărani brabantini, peisaje de periferie, singuratice ţărmuri marine. Desenează personaje agreste, prinse în contururi aspre. Formele sînt bolovănoase, circumscrise de o linie fermă ce potenţează duritatea expresiei şi atitudinea dizgraţioasă. Sînt trupuri şi suflete trudite, dar pline de o vigoare elementară, rezistînd ca lichenii tuturor furtunilor şi adversităţilor. Chipuri brut cioplite, mîini noduroase ce sapă şi scurmă solul avar, bărbaţi îndesaţi care seamănă şi seceră, femei trupeşe, cu şolduri monumentale, culegînd

https://biblioteca-digitala.ro

Livadă în Provence

spice pe cîmp. Adesea racursiurile sînt forţate, figurile stîngaci proporţionate. Dar oamenii aceştia, apărînd ca însuşi simbolul muncii, degajă forţă vitală, au expresie. Interesul stăruitor pentru subiectele rustice, afirmînd înfrăţirea şi lupta omului cu pămîntul pe care îl sileşte a rodi, nu este poate cu desăvîrşire străin de mai vechi exemple flamande, ca scenele din viaţa ţărănească pictate de Pieter Bruegel cel Bătrîn. După cum înrudit este desigur cu tablourile lui Millet, pentru care Van Gogh va nutri o constantă şi profundă admiraţie. Totuşi, el nu are nici anecdotismul suculent, verva grasă a celui dintîi, nici descriptivismul meditativ, gravitatea aproape ritualică a celui din urmă.

Limbajul său se anunţă dramatic, vădind înclinarea spre deformările expresive, spre accentuarea detaliului semnificativ în cadrul sintezei. Vincent utilizează mase largi, compacte, contururi închise. Toate trăsăturile ce vor constitui modalitatea de afirmare a expresionismului său pot fi de pe acum deslușite. În *Sorrow* [5], de pildă, nudul jalnic al femeii se preface într-o zguduitoare alegorie a mizeriei fizice şi morale, prefigurîndu-l pe Edvard Munch şi într-un anume sens poate chiar pe Ludwig Kirchner [6]. Curba continuă a spatelui arcuit, sînii storşi, resemnata împletire a braţelor vlăguite în care se îngroapă cu dezolare faţa, sînt elementele unui atroce rechizitoriu.

Uneori în peisaje, acestui stil de un adevăr intolerant i se substituie o dispoziţie cvasi-lirică. Viziunea devine aerată, sugerînd prezenţa perdelelor atmosferice şi atracţia învăluitoare a întinderilor, iscată de vagul depărtărilor disolute. De cîte ori abordează un peisaj, artistul îşi atenuează asprimile, acea crispare pe care i-o transmite confruntarea cu figura umană, obsedantă pentru el. Contemplaţia naturii îi oferă un fel de relaxare, eliberîndu-l de conştiinţa copleşitoare a comunicării psihologice. Încleştarea cedează, şi o altă rezonanţă psihică invadează priveliştea subit umanizată, dezvăluind coarda gingaşă a sensibilităţii sale. Van Gogh pare a fi moştenit ceva din disponibilitatea poetic realistă a unui Hobbema, Van Goyen, Jacob Isaacks van Ruysdael şi chiar un nedefinit ecou al picturii lui Vermeer van Delft, nu odată pomenit în scrisorile sale. Vincent se luptă cu propriile aptitudini ce se lasă anevoie stăpînite. Scrutînd cu insistenţă realitatea, fără de care nu poate crea, căci el nu se poate dispensa de prezenţa tangibilă, concretă a modelului viu, caută cu îndîrjire instrumentul adecvat veleităţilor sale de interpretare. Foloseşte cărbunele, uneori muiat în ulei, sau grafitul natural, fixat cu lapte ca să se matizeze. Recurge la mina de plumb, la peniţă, la creionul conté şi cu o mare predilecţie la creionul tare de tîmplar, atît de potrivit pentru trasarea truculentă a liniei şi a formei. Încearcă litografia, laviurile — obţinute prin diluarea cernelii de tipar cu ulei brun sau cu terebentină —, rareori acuarela şi tempera. Preferă contrastele nete de alb-negru, limbajul pregnant şi laconic, tonurile profunde cu luciri estompate ca de huilă, alburile economic dispuse, stîrnind efemere reflexe de lumină. Adesea toarnă apă peste desenul terminat şi reia imaginea cu ajutorul pensulei pe hîrtia udă, realizînd neaşteptate efecte picturale.

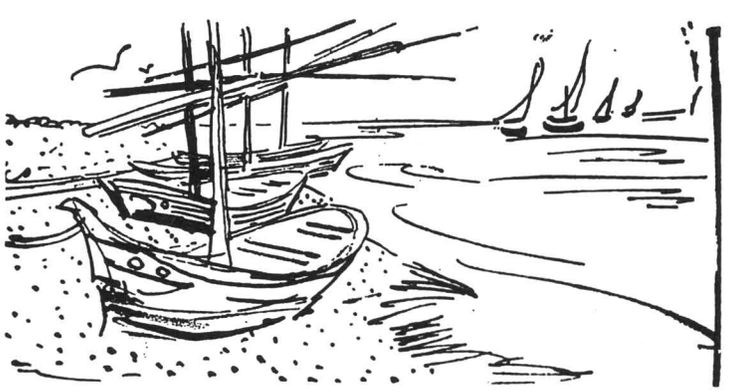
Eforturile dobîndesc un înţeles vital, monologul artistic echivalează cu o confruntare creatoare, silindu-l să-şi exploreze posibilităţile de desenator. Retractat la aspectele ce îi sînt familiare, universul înconjurător îşi pierde ostilitatea, se rearticulează şi este lent reînglobat eului suferind. Excesiv în toate, Van Gogh, înainte de a se adeveri un inspirat, se afirmă ca un laborios prin vocaţie, în stare să trudească fără-ncetare, mînat de certitudinea unui scop palpabil, ce în sfîrşit îi aparţine. Disciplinarea mîinii, dominarea tehnicii coincid cu un efort de autostăpînire, de autodirecţionare spre o finalitate precisă. O îndelungată practică de desenator, necontenit perfecţionată, îl va călăuzi spre virtuozitatea dobîndită cu preţul unor infinite şi obstinate exerciţii. Forţa sugestivă, absoluta siguranţă a limbajului propriu, constituie temelia pe care se va desfăşura bizara frumuseţe a picturii sale.

Primele tablouri în ulei le pictează în 1882, pe plaja de la Scheveningen. Notate prin pete unitare de ocru, fizionomiile şi siluetele sintetice, înveşmîntate într-un colorit discret, aşternut cu o tuşă largă, se desprind de fondul verde-cenuşiu al mării, vălurită sub adierea brizei. La Drenthe negrul turbăriilor îl obsedează, la fel cum îl

https://biblioteca-digitala.ro

Bărci pe plajă

stăpînea negrul din ţara minelor, exprimînd poate şi o ipostază a ascezei sale interioare.
Anul petrecut la Nuenen, în spălătoria prezbiteriului improvizată ca atelier, este consacrat satului olandez a cărui imagine se reconstituie din episoade disparate. Lăsînd în urmă un soare roşu, bărbaţi, femei şi copii înaintează cu saboţii greoi, croindu-şi anevoie drum prin zăpadă, curbaţi sub povara lemnelor, asemenea vitelor famelice şi gloabelor extenuate, înhămate la şarete. Captivi în angrenajul mecanic al războaielor de ţesut, ţesătorii par manechine somnolente, perpetuu condamnate la un istovitor automatism gestic. O riguroasă geometrie marchează organizarea imaginii, semnalînd tendinţa constructivistă, deopotrivă sesizabilă în *Natura moartă cu butelii*. Sever ritmat, tabloul e scăldat în penumbre brune şi verzui, armonizate cu un palid fond de lumină filtrată pe care se conturează corpurile cilindrice, epurate ca într-o pînză cézanniană.
Fixarea în tradiţia olandeză e relevată mai ales de preferinţa dominantă pentru portret şi peisaj, teme permanente în opera sa. Adîncimea penetraţiei psihologice îl apropie de Frans Hals, în ale cărui tablouri Van Gogh descoperise cu admiraţie 27 nuanţe de negru. Îi apropie mai cu seamă caracterul pensulaţiei păstoase, cu inflexiuni libere, mobile, tuşa sintetică dobîndind funcţie expresivă.
Armoniile tenebroase, preocuparea persistentă pentru clarobscur traduc o dispoziţie melancolic îndurerată. Implică însă şi unele referiri la magia sensibilă a lui Rembrandt. Cîtă deosebire totuşi, între acea alchimie ce crea fluiditatea luminii săgetînd delicat misterele umbrei şi violenţa contrastelor de pe pînzele lui Vincent, unde efectul dramatic este obţinut printr-o necontenită coliziune a principiilor opuse. Înfruntîndu-se într-o inexorabilă învecinare, umbra şi lumina nu vor dobîndi la el niciînd alinătoarea virtualitate a întrepătrunderii. Emanaţiile polilor contrari nu nasc imponderabile învăluiri, ca transparenţe fine de zăbranic, condensînd glomerule irizate ce sclipesc mirific în imperiul obscurităţii, creînd disponibilităţi spre visare şi spre contemplaţia filozofică.
Clarobscurul lui Van Gogh e încrîncenat şi lucid, muşcînd din adevărul torturant ca din fier. Ceea ce la maestrul din Leiden era expansiune, pătrundere difuză într-un subtil tărîm crepuscular, la brabantin este dramă izbitoare, realitate vehement enunţată, potenţînd diformităţile. Culoarea e densă, împovărată de substanţa întunecimilor picturale. Consistenţa tuşei accidentate oferă pretextul modelării abrupte, stîrnind puternice accente. De o înşelătoare monumentalitate sub apăsarea bîrnelor scunde, *Mîncătorii de cartofi* sînt reuniţi în încăperea stăpînită de iradierea anemică a lămpii de gaz, ce emană un halo verzui. Sculptate parcă în pasta neguroasă, chipurile sluţite, umerii resemnaţi, falangele osoase ale mîinilor pecetluite de munca ingrată sînt de un realism răscolitor, de o evidenţă brutală. Priviri elocvente, sclipind ca bucata de cărbune, grele pleoape lăsate îşi răspund în graiul unui mutism abrutizat.
De la Prud'hon încoace, pictorii francezi ai secolului al XIX-lea au pus o vreme mare preţ pe fondurile de bitum ce dădeau o aparenţă catifelată tonurilor suprapuse, dar aveau şi marele inconvenient de a le înnegri, după un anumit interval, sporind obscuritatea coloritului, mai viu la origini.[7] Peisagiştii de la Barbizon şi marii realişti, îndeosebi veneratul Millet, în anumite etape Courbet şi Daumier, le-au utilizat fără rezerve. Exemplul lor încuraja înclinarea olandezului, îndemnîndu-l să recurgă la paleta sumbră, dominată de tonuri bituminoase şi bistru.[8]
Un scurt popas la Anvers vesteşte, însă, apropierea unui reviriment. Acumulată din toate colţurile geografice, o mulţime bălţată face escală în marele port maritim, înainte de a porni spre alte îndepărtate ţărmuri. De-a lungul străzilor — ca acea *Longue rue des Images* pe care locuieşte temporar Van Gogh —, furnicarul uman se perindă în sunet de armonici, concurat de stridenţa pianelor mecanice, scurgîndu-se dinspre docuri într-un necurmat flux şi reflux. Chipuri viclene « de hienă », desfigurate de variolă ori cu tenul roşu « ca de crevetă fiartă » se amestecă în pitorescul interlop al acestui spectacol. De la mateloţi sosiţi din Extremul Orient, Vincent cumpără gravuri şi crepoane japoneze, decorîndu-şi pereţii odăii. Le admiră şi le contemplă îndelung; comparativ cheiurile din Anvers îi apar ca « o nemaipomenită japonezărie ». Cu toate că i se pare teatral şi emfatic, Rubens îl cucereşte prin vitalitatea culorii, căci ghiceşte în înflăcărările cromatice şi în voluptatea planturoasă a picturii rubensiene sursa sugestiei emoţionale. Chiar înainte de a fi



https://biblioteca-digitala.ro

început să picteze, descrierile sale epistolare trădau fără greș analitismul fin al unui ochi de pictor; toate imaginile evocate erau în sensul cel mai literal tablouri. Dar acum, scriindu-i lui Théo, se exprimă cu o ardoare nouă: cobaltul este « o culoare divină », carminul « spiritual ca vinul ». Vrăjindu-l, vitraliile unei biserici îi izbesc retina cu splendoarea saturată a tonurilor translucide.

Pe nesimțite, paleta prinde a se limpezi, e mai puțin încărcată de împăstări neguroase. Ușoare destrămări îmbracă priveliștile portuare, încercînd efecte de atmosferizare. Deși net articulată, compoziția *Case la Anvers sub zăpadă* semnalează o anume sensibilitate a gamei neutre, dominată de griuri. Evoluția treptată a planurilor, ermetic delimitate de fațadele abrupte ale înaltelor edificii, are o severitate domolită de claritățile peisajului hibernal.

În fapt, rațiunea acestei călătorii fusese o ultimă încercare de a se dedica studiilor academice. Dar un iremediabil dezacord persista între dascăli și discipolul excentric și recalcitrant. Refuzînd să-și înceapă tabloul cu liniile de contur, conform metodei impuse, Van Gogh utilizează sistemul ovelor, începînd cu miezul imaginii, cu marile mase elipsoidale, cum procedaseră și grecii antici, apoi Gros, Géricault și Delacroix. Refractar oricărui compromis, el rămîne fidel propriei sale vizualități. Conflictul între ceea ce este plasma sa, principiul nevralgic al existenței sale interioare și canoanele eșafodajului convențional, de care dintotdeauna se lovise, apare din nou de neînlăturat.

Mai năvalnic decît în oricare dintre încercările anterioare, individualismul său irumpe în artă, concentrîndu-se în aspirații totale. Foamea de a crea este mai intensă decît foamea viscerală și de cîte ori sosește un mandat de la Théo, oricît de flămînd ar fi, primul impuls este de a-și cumpăra materialele necesare picturii ori de a-și plăti un model. Trăiește în sfîrșit un complex de autonomizare, căci abia acum se declară caracterul absolut al vocației, devenită o modalitate de canalizare a ebuliției lăuntrice și de agregare a personalității. Pentru Vincent, insul singular croit după o măsură neobișnuită, arta este *katharsis*, în sensul cel mai strict preconizat de Aristotel, un mijloc de purificare a pasiunilor, o supapă a marilor descărcări psihice, dar și un scop în sine căruia i se consacră cu fervoarea unui temperament vijelios. Chiar dacă-l întristează, insuccesul nu-l mai rănește adînc. Nimic nu-l va mai abate de la calea tardiv aleasă, pentru care se pregătise șase ani cu sacra cerbicie a unui neofit. Încrederea în propriul destin artistic se transformă în certitudine și chiar dacă uneori mai e oscilantă, nimic n-o va frînge. Sentimentul alienării nu-l mai învenințează și nu-l mai azvîrle în abisurile disperării. Își acceptă propria condiție cu stoică resemnare, asemenea unui paria august, unui expulzat care își plăsmuiește solitar și trudnic, în chinuri, o periferică stăpînire.

Brusca plecare la Paris inaugurează epoca decisivă a realizării sale. În anii 1886—1887, atmosfera metropolei era agitată de efervescențe artistice și culturale. Deși departe încă de a fi admis de consensul general, impresionismul reprezenta în esență un fenomen revolut. Din 1883, tînăra generație se afirmase progresiv, în frunte cu Seurat, care expunea acum *O duminică de vară pe insula Grande Jatte*, pictată în stil poantilist. Exegetul Félix Fénéon[9] fundamenta principiile noii mișcări, deopotrivă intitulată divizionism sau neoimpresionism. Folosindu-se de experiența lui Chevreul[10] relativ la legea contrastului simultan al culorilor și de descoperirile fizicii moderne în domeniul opticii (Helmholtz, Rood, Maxwell), poantilismul își aroga un program și o doctrină picturală, vizînd coordonarea rațională și perfecționarea metodică, pe temeiuri științifice, a tehnicii impresioniste. *Estetica științifică* a lui Charles Henry apărea în aceeași revistă cu *Iluminările* lui Rimbaud. Zola, Daudet, Maupassant erau celebri, opera lui Flaubert înregistra o mare glorie postumă, în timp ce Jean Moréas publica *Manifestul simbolist*. Se editau primele traduceri după romanele lui Tolstoi și Dostoievski; în ciuda recalcitranței publicului, muzica lui Wagner preocupa elita intelectualității pariziene, în frunte cu Mallarmé. Și în timp ce neoimpresionismul, efemer și el, atrăgea prozeliți, expoziția Gustave Moreau aducea o notă aparte în caleidoscopul vieții pariziene, printr-o creație de severă prețiozitate și rafinament. Paralel, Odilon Redon, cu simbolismul său ermetic, își făcea debutul odată cu Rousseau-Vameșul care stîrnea, firește, ilaritate.

În acest dedal al tendințelor contradictorii, aflate de înverșunate duelări estetice — mergînd pînă la sacrificarea unor vechi amiciții, ca aceea dintre Cézanne și Zola — era firesc ca Van Gogh, abia desprins din trista monotonie a unui tărîm natal « de mărăcini și nisip », să se simtă pe de o parte stimulat, pe de alta să intre în derută. În bagajul preferințelor sale, cultul lui Millet și admirația pentru școala de la Barbizon își mențineau suprema pondere. Văzuse, totuși, la Londra pînze de Reynolds, Constable și Turner. Delacroix îl captivase mereu, dar mai curînd într-un sens teoretic, ca unul care « a contribuit la reînnoirea pasiunii ». Despre impresioniști știa prea puțin[11], doar cele împărtășite ocazional de Théo în scrisori. Ciudat, căci popasurile sale anterioare la Paris au

https://biblioteca-digitala.ro

coincis cu prima expoziţie impresionistă în atelierul lui Nadar (1874), apoi cu afirmarea mişcării (1875/1876). În acest interval, Vincent pare a fi văzut doar cîteva pînze de Manet, căruia îi preferase însă pe Lhermitte şi pe Raffaëlli, manifestîndu-şi entuziasmul îndeosebi pentru abilităţile de desenator ale lui Meissonier.

La galeria Durand-Ruel zăceau stocate maldăre de tablouri impresioniste, iar mezaninul galeriei Boussod şi Valladon adăpostea, alături de Corot şi Daumier, picturi semnate de Manet, Renoir, Monet, Pissarro şi mai ales de Degas. Théo se străduia ocazional să le plaseze unui client cu preferinţe mai liberale, dar singur Monet ajunsese bine cotat la bursa negustoriei de artă. Prin intermediul celor două colecţii, Van Gogh avea să ia un contact selectiv cu experimentul impresionist.

Se înscrie la atelierul lui Cormon, artist mediocru, dar bun dascăl, avînd printre elevi pe Toulouse-Lautrec, Anquetin şi pe Émile Bernard, expulzat pentru insolenţele sale picturale. Studiile după model, ca *Tînăra fată nudă* se caracterizează printr-o anume suplete a contururilor, ce rămînînd închise îşi pierd frîngerile colţuroase, evoluînd cursiv în ample rotunjimi liniare, ferm accentuate.

Inadaptabil, ca de obicei, îl abandonează pe Cormon după cîteva luni. Preferă să cutreiere periferiile Parisului, hoinărind cu Signac şi Bernard, în al cărui atelier de la Asnières asista la întristătoare certuri cu Gauguin. Nu lipseau nici contactele cu generaţia mai vîrstnică, deşi, cu excepţia lui Guillaumin şi Pissarro, acestea rămîn foarte rezervate. Era în schimb fermecat de strălucirea densă a picturii lui Monticelli, recent decedat (1886); sfîrşise de asemenea prin a-i admira pe Monet şi pe Degas. Era firesc ca generosul Pissarro, considerat succesorul moral al lui Millet şi bucurîndu-se de un ascendent unanim recunoscut în acea vreme, să şi-l apropie prin largheţea sa. Fusese primul în a recunoaşte geniul lui Cézanne şi a se interesa de Guillaumin şi de Gauguin. Pissarro era singurul care, izbit de forţa expresivă a *Mîncătorilor de cartofi*, întrezărea posibilităţile latente ale lui Vincent. Îl încurajează, explicîndu-i nu numai procedeele impresioniste relativ la interpretarea fenomenului luministic din natură, ci şi teoria complementarelor, sistematizată de Seurat. Blîndeţea sa persuasivă, exercitată chiar şi asupra dominatorului Gauguin, nu rămînea fără ecou în spiritul turbulent al brabantinului. Ideea sa, potrivit căreia originalitatea artistului « rezidă în caracterul desenului şi în viziunea individuală a fiecăruia », nu făcea decît să confirme particularismul artistic al lui Van Gogh, adesea ignorat sau total desconsiderat. Cézanne nu se sfia, de pildă, să spună despre pînzele sale că sînt « opera unui nebun ». Afinitatea cu Pissarro se întemeia şi pe o anumită comunitate de concepţie. Era unicul impresionist care punea mare preţ nu pe instantaneu, ci pe compoziţia construită, pe arhitectonica volumelor, îndeobşte pulverizate în pictura impresionistă.

Van Gogh nu era străin de iniţiativele novatoare, fiind pregătit pentru receptarea lor. Încă de la Scheveningen practicase pictura în aer liber, şi o primă tentativă de clarificare a paletei se declarase, ce-i drept discret, încă de la Anvers.

Scrisorile adresate lui Théo, între 1884 şi 1885, de la Nuenen, relevă stăruitoare preocupări referitor la teoria culorii. Numele lui Delacroix, ale cărui teoretizări stau în bună parte la temeliile impresionismului, revine frecvent, interferîndu-se cu pasaje citate din Charles Blanc[12], comentate şi reconsiderate cu o insistenţă pasionată. Clarviziunea şi înţelegerea teoretică a lui Vincent sînt remarcabile, susţinute dealtfel de experimentări cromatice.

Între adagiul lui Delacroix: « Nu există umbre, există doar reflexe » şi afirmaţia lui Van Gogh: « umbra este totuşi culoare » se află sintetizată calea ce ducea, prin enunţarea unui principiu fundamental, la inovarea picturii moderne. Iar în clipa în care Van Gogh scria: « Culoarea exprimă ceva prin ea însăşi », îşi însuşea un adevăr esenţial relativ la funcţia culorii ca valoare de expresie. Descoperind posibilitatea şi sensul acestei autonomii, el făcea primul pas spre o revelatoare viziune.

Fusese ideea lui Delacroix că în pictură tonul local — culoarea realmente intrinsecă obiectului — trebuie substituit prin tonul pictural ce este rezultanta unei constelaţii cromatice, a unei game de culori în joncţiune, influenţîndu-se reciproc. Vecinătatea tonurilor înconjurătoare

https://biblioteca-digitala.ro

Stînci cu stejar la Montmajour

este aceea care pune în evidenţă infinitele virtualităţi picturale ale pigmentului în sine, virtualităţi ce pot fi astfel potenţate, sau dimpotrivă anulate, cu ajutorul reflexelor. Van Gogh înţelesese foarte limpede semnificaţia acestui principiu, conchizînd: « Şi poate că în zilele noastre sînt mai mulţi *tonalişti* decît coloriști. » El enumera concomitent gamele cromatice fundamentale, întemeiate pe supremaţia primarelor, încerca juxtapunerea complementarelor, sondînd efectele de vivacitate dobîndite prin exaltarea lor reciprocă. Explora interacţiunea culorilor pure, nemixturate, cu tonurile « rupte »[13], pătrunzînd mecanismul subtil al reflexelor şi investiga variaţiile efectelor de intensitate prin raportarea aceluiaşi ton într-o nuanţă aprinsă la una surdinizată. Toate aceste experimente erau reluate acum la Paris, îndeosebi în naturile statice cu flori, concepute ca adevărate studii de culoare.

Ca în dosul unei perdele sensibile, transparente, pe retina sa dormitau acordurile solare ale viitoarelor tablouri. Sensibilizată de multă vreme, nu-i rămînea decît să capteze fenomenul ca atare, ce devenise atît de clar pentru ochiul spiritului. Contactele cu impresionismul nu făceau decît să accelereze declararea unei vizualităţi latente. Şi totuşi evoluţia nu este bruscă, nu se realizează fără reţineri, ci cu oarecare lentoare, trădînd ezitări în abandonarea paletei întunecate.

Înfăţişînd vinăria de la răspîntia străzii Girardon şi faimoasa moară din Montmartre, *Le Moulin de la Galette*, constituie mărturia unui moment de tranziţie, grevat încă de reminiscenţe olandeze. Dar consistenţa sumbră cedează unei game mai luminoase, deşi foarte sobre, în care ocruri gălbui se acordă cu brunuri şi olivuri de o armonie neîndoielnic rafinată. Doar figurile şi felinarul stingher mai sînt puternic trasate în negru. *Grădina de vară* a unui restaurant periferic *(La Guinguette)* adoptă linia mai uşoară şi liberă în sugerarea plantelor agăţătoare din pergole. Frunzişurile copacilor sînt sumar haşurate cu pensula într-o pastă delicată, cîteva accente vii, o siluetă în roşu, alta în albastru, animă umbrele vegetale în concordanţă cu solul acoperit de transparenţe brune. Alte privelişti ale acestui Montmartre încă rural au o notă de veselă candoare şi o luminozitate sporită, ce nu anulează însă sentimentul solitudinii.

Articulat din planuri simplificate, suind în largi trepte spre linia orizontului, *Podul de la Asnières* detaşează o structură sintetică. Efectul perspectivic e realizat în mod original prin etajarea planurilor colorate complementar şi alternate distinct. Distanţele spaţiale sînt sugerate prin distanţe tonale, adică prin contrastul cald-rece al raportului complementar: galben-portocaliu-albastru. Obţinut prin amestecul pigmentar al acestora, doar verdele se adaugă, în ton « rupt », acordului fundamental. Desferecată de umbre, o lumină limpede, blîndă, îmbăiază întreaga imagine. Continuitatea contururilor se frînge, prin refracţie, în tremurul apei ce repetă proiecţia malului în revers. Moderat fragmentată, pensulaţia conferă o vibraţie potolită volumelor ample.

Acest spirit constructivist, ce nu e străin de Pissarro, însoţindu-se cu un anumit caracter ornamental al culorii, inspirat desigur de exemplul lui Émile Bernard, apare mai puţin evident în *Restaurantul Sirenei*. Mobilitatea capricioasă a tuşei, divizată cu mai multă îndrăzneală maschează scheletele arhitectonice ale faţadelor. Acestea sînt axate pe linia de fugă a unor avanplanuri rapid îngustate şi prelungite virtual în afara tabloului. În golurile terasei, siluetele sînt sumar indicate prin pete vii. Purtînd vibrante flori roşii în frunzişuri, verzi lujere suitoare se îmbină cu urzeala omniprezentă a albastrului şi a portocaliului.

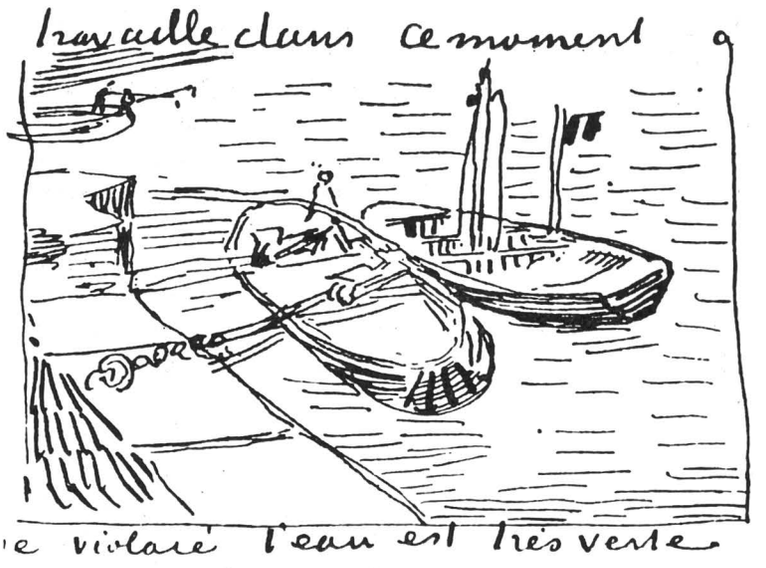
O suită de peisaje, zugrăvind malurile şi podurile Senei, reeditează într-o manieră proprie, dar nu cu desăvîrşire liberă de un ecou renoiresc şi mai ales de influenţa lui Monet, preocupări de natură impresionistă. În *Podurile de la Chatou*, Van Gogh se întemeiază pe reciprocitatea reflexelor de lumină, integrate unui circuit de fluctuaţii ce se stabileşte între mediul acvatic şi cel aerian. Dar evanescenţa fenomenului e captată, elementele difuze sînt subordonate unei osaturi coerente, compusă din ansa cheiului şi din masivii piloni ai podului, traversat de un tren în viteză, amintind un celebru motiv introdus

https://biblioteca-digitala.ro

Natură moartă: ceaşcă şi cafetieră

Bărci pe Ron

de Turner *(Ploaie, aburi, viteză,* 1844). Cu deosebirea că, atmosfera e însorită şi limpidă iar planurile se succed, în adîncime, evocînd imaginea altui pod şi altui ţărm. *Ciocîrlia* este rudă bună cu *Livada de maci* a lui Monet (1873), dar infinit mai euforică şi mai puţin descriptivă. Poate nici una dintre pînzele lui Vincent nu exprimă o bucurie atît de pură, de neumbrită şi despovărată de balastul oricărei tristeţi ca planarea minusculei păsări peste lanurile încă verzi, punctate de sîngerii corole, unduind ca un ocean vegetal sub bătaia caldă a vîntului. Tulburătoare prin subita izbucnire a forţei cromatice, *14 Iulie,* deşi reia tema pictată în 1878 de Monet *(Strada Montorgueil pavoazată),* transformă fluturarea de steaguri şi culori într-o adevărată explozie de petarde. Nu mai e pictură, ci un foc de artificii tricolor, intensificînd la maximum violenţa contrastelor. Pensulaţia dezlănţuită evocă împroşcări de lavă, subordonînd substanţa cromatică semnificaţiei expresive. Afirmaţia ulterioară: « mă folosesc de culori în mod arbitrar pentru a mă exprima cu mai multă vigoare » este prefigurată de acest tablou, de-a dreptul deconcertant, echivalînd cu afirmarea timpurie a lui Van Gogh ca precursor al fovismului. Anularea formei şi a spaţiului invadat de ţîşniri cromatice — procedeu mai rar întîlnit în opera sa —, trădează caracterul eruptiv, necontrolat al actului de creaţie ce se realizează intempestiv, sub impulsul nemijlocit al efuziunii. Amplitudinea emoţională a artistului se dezvăluie comparativ cu portretul *Femeii aşezată lîngă leagăn,* de o elegantă fragilitate în ţinută. Foarte sensibil interpretat, chipul calm captivează prin frumuseţea ochilor îndepărtaţi, cu irisul mare şi strălucirea melancolică. O respiraţie profundă pluteşte în ambianţa încăperii, de o aparenţă atît de paşnică şi doar luminarea aprinsă în sfeşnic trădează ceasul de veghe. Subtil acordată, gama potolită şi tema însăşi amintesc de astă dată de Berthe Morisot.



Foarte diversă, textura pensulaţiei experimentează modalităţile divizării, urzind o delicată anvelopă atmosferică în jurul figurii. Cedînd unui moment de destindere, impetuozitatea s-a domolit, lăsîndu-se suprimată de o duioasă rezonanţă feminină.

Interesul lui Van Gogh pentru neoimpresionism se manifestă la începutul lui 1887, cînd îl cunoaşte pe Signac şi pe Bernard. Atitudinea celui din urmă faţă de poantilism era puţin entuziastă, sub înrîurirea criticilor lui Gauguin a cărui ostilitate provoacă violente conflicte cu Seurat şi primul său emul. La rîndu-i, Signac gratifica doar cu aprecieri reticente străduinţele lui Vincent care nu aderă la grupul neoimpresionist şi refuză a considera noua tehnică un scop în sine. Ceea ce nu-l va împiedica să admită că divizionismul constituia « o adevărată descoperire », fără a avea însă şansa de a deveni « o dogmă universală ». Un temperament atît de liber şi de viforos, înzestrat cu o sensibilitate atît de promptă, nu se putea supune unui sistem, creînd o artă de retortă, potrivit unor principii riguros deliberate. Constituţia sa pasională nu se putea încadra în limitele creaţiei pur cerebrale, nici accepta constrîngerile unei metode picturale excluzînd orice spontaneitate.

Chiar în acele tablouri, ca *Interior de restaurant* în care divizarea tonurilor abundă, conferind un caracter mai epidermic volumelor, acestea rămîn exact delimitate şi nu îşi pierd concreteţea, sub capricioasa invazie a punctelor reverberante. Alteori acelaşi joc se încarcă neaşteptat de substanţă dramatică. În *Autoportretul pe fond poantilist,* utilizarea complementarelor este metodică, dar pensulaţia este departe de a fi consecvent punctiformă.

https://biblioteca-digitala.ro

Camera lui Vincent la Arles

Părul şi barba roşcate se împletesc cu umbriri verzi, tenul, brăzdat cu galben, are accente violete. Urmărind direcţia de reliefare şi adîncire a suprafeţelor faciale, culoarea e difuzată centrifug, aplicînd pe chip o reţea bariolată, continuă, comparabilă cu aceea a unui raster de test antropometric. Întreţesută din bastonaşe intens albastre, interpunctate cu roşu, un fel de aură — amintind un procedeu frecvent la Signac — nimbează cu o vibraţie concentrică figura, amplificînd contrastele reci. În contextul tuşelor arbitrar direcţionate şi în carnavalescul culorii, intensitatea privirii trăieşte cu o viaţă stranie şi izolată.

Grădini pe colina din Montmartre subliniază caracterul personal al interpretării de inspiraţie neoimpresionistă. Întotdeauna absorbit de o idee proprie, menţinîndu-şi constant o puternică factură individuală, pictorul iniţiază un procedeu compoziţional predilect, ulterior reluat, îndeosebi în peisajele din etapa Auvers-sur-Oise. Structura planurilor e radială, direcţiile sînt concentrate spre centrul perspectivic aşezat la nivelul unui orizont extrem de înalt, reeditînd într-o versiune liberă şi plină de imaginaţie procedeul clasic al perspectivei liniare din Renaştere. Dar liniile de fugă nu sînt drepte şi sever trasate, ci difuze şi ondulante, ca razele frînte ale unui soare baroc. Asemenea piliturii de fier, tumultul bastonaşelor se organizează, polarizate de un impuls magnetic, atrase într-un flux retractil spre epicentrul tabloului. Urcuşul planurilor confluente se desfăşoară printr-o regresiune prescurtată, dobîndind o înclinare niţel abruptă. Articularea imaginii într-o caligramă mobilă relevă depăşirea poantilismului. Iar variaţia ingenioasă a pensulaţiei trădează deprinderea desenului în tuş, cu trestia tăiată, după modelul japonezilor, a căror artă era cunoscută de trei decenii la Paris.

De cînd gravorul Félix Bracquemond îl descoperise pe Hokusai (1856), admiraţia lui Baudelaire şi a fraţilor Goncourt, expoziţiile internaţionale de la Londra (1864) şi Paris (1867), apoi voiajul nipon al negustorului de artă Théodore Duret (1871), care revenea cu o mare colecţie de stampe, alimentaseră interesul crescînd pentru această artă. Deceniul al optulea consacrase japonismul, devenit o adevărată modă, cu ecouri şi în pictura impresioniştilor. Îndeosebi americanul Whistler, Degas, Monet şi Mary Cassatt nu rămăseseră insensibili la ineditul, într-un fel spectacular, al xilogravurilor semnate de Hiroshige, Utamaro, Harunobu, Hokusai şi Kiyonaga. Expoziţia de artă niponă din 1883 consolidase această înrîurire, ce era poate totuşi cam exterioară, în măsura în care se limita îndeosebi la transferul anecdotic al motivelor şi la adoptarea unor linii ornamentale, ce vor găsi ecouri şi în limbajul simbolist, dar mai ales în orientările aşa-zisului « stil 1900 » *(Art nouveau, Modern-Style, Jugendstil* etc.) Van Gogh cunoştea gravuri de Hiroshige, Toyokuni, Kesai Yeisen şi Hokusai. La Paris, ca la Anvers, îşi tapiţase odaia din strada Lepic cu stampe, cumpărate de la magazinul Bing, unde răsfoia cu o curiozitate avidă maldăre întregi de xilogravuri nipone, pe care uneori le reinterpretează.

Înfăţişînd probabil pe patroană, italianca Agostina Segatori, *Portretul de femeie la cafeneaua Tambourin* este imaginat pe fondul expoziţiei de stampe japoneze, organizată de Théo şi Vincent pe pereţii localului (1888). Lapidar modelată în interiorul contururilor ferme, figura se detaşează cu un specific pregnant. Ochiul asimetric cu privirea catifelată, coafura montantă, cam stilizată, senzualitatea placidă a gurii, decid accentele expresiei. O curioasă îngemănare de japonism şi de sagacitate psihologică, în spiritul lui Degas, vădeşte disponibilitatea autorului la atracţii diferite, contopite într-un viguros acord.

Anterior, şi mai puţin cunoscut, *Absintul* frapează prin insolitul compoziţiei, conferind semnificaţii metaforice acelei verzi licori spirtoase ce a intoxicat o întreagă generaţie de artişti şi literaţi. Ca un mare ecran transparent, geamul vast separă universul aproape pustiu al străzii de interiorul unde domină imaginea hiperbolizată a sticlei şi a paharului. Segregarea planurilor se face printr-o cezură în maniera lui Degas, suprimînd registrele intermediare. Brusca tranziţie simplifică structura tabloului

https://biblioteca-digitala.ro

și inversează raporturile proporționale firești dintre pietoni și obiectele erijate în purtătoare de simbol. Supradimensionarea lor este sporită de apropierea avanplanului, sugerînd iluzia unei optici obținută cu ajutorul lentilei fotografice, menită a concentra în focar esențialul și a-l decupa din contextul uzual.

Realizat în trei versiuni succesive, *Portretul lui moș Tanguy*, fost turnător în ipsos, comunard convins, evocă una dintre figurile caracteristice ale boemei contemporane. Mecena umil, Tanguy îi aproviziona cu pînză, peneluri și culori pe toți pictorii « nevandabili » ai avangardei pariziene, făcînd troc cu tablourile lor. Poseda impresioniști cu duiumul și picturi de Cézanne cu grămada, dar și pînze de Gauguin, Seurat, Signac și de Vincent, pe care îl simpatiza. Neînsemnatul său magazin era locul de întîlnire al viitoarelor celebrități, deocamdată hulite. Van Gogh reliefează caracterul simplu, bonomia și privirea calmă a ochilor mici, ca de lapislazuli, sub borul pălăriei rotunde, încălecată de calota țuguiată a muntelui Fuji. Scurt și îndesat, bătrînul breton se desprinde aproape solemn, țintuit parcă în ace pe fondul bălțat al xilogravurilor japoneze ce îmbracă peretele. Fragmentarea acestuia în patrulatere ornamentale, expuse contrapunctic, accentuează unitatea figurii, masa ei relativ întunecată servind prin contrast ca element de distanțare a postplanului. Spre deosebire de Manet care utilizase și el stampa niponă ca element decorativ pentru fondul *Portretului lui Zola* (1868), Van Gogh îi dă o altă extindere, integrînd-o organic în ordinea compozițională a tabloului. O expresie cam ciudată, dar comprehensivă plutește peste zîmbetul sibilinic, abia schițat, al acestui portret exotic și ca interpretare.

Insolitul apare mai accentuat într-un alt portret, intitulat *Italianca (La Segatori)*. Fondul monocrom absolutizează dominanta galbenă, adoptată în ton plat și texturată ca o împletitură de trestie. Unilateral, cadrul des învîrstat alternează, cu o ritmică scurtă și alertă, linii paralele: roșii, verzi, galbene. Complementar dispusă, speteaza scaunului, schițată rudimentar, reproduce același motiv în proporții diminuate, dungi albastre pe fond albastru, deci ton pe ton. Fața senzuală este arbitrar redată. Urechea, pleoapele, nasul cu nările umflate sînt tivite cu roșu, asemenea buzelor frumoase, dar îngroșate, a căror vivacitate își găsește rapelul în intensitatea năframei, a mînecilor, a unui colan ce descrie în jurul gîtului o linie subțire, ca un fir de sînge, despărțind capul de trunchi. Cu roșu sînt desenate și mîinile, ținînd între degete două margarete, singurele pete calme pe suprafața avanplanului, înfățișînd o vibrantă, capricioasă țesătură de linii intersectate și culori intense, concurîndu-se într-o armonie frapantă, de o strălucire crudă. Complet lipsită de umbre, imaginea de un pitoresc exuberant are efectul unei detonații. Cromatismul acut, vehemența senzualistă ce echivalează pigmentul cu senzația, abolind dintr-o dată reminiscența oricărei formule școlare și valabilitatea oricărui experiment trecut, îl situează subit pe Van Gogh în afara generației sale. Temeritatea viziunii, întemeiată pe exaltarea tonurilor prin contrast reciproc, anularea perspectivei, a clarobscurului și a modelării, disonanța acordului, îl definesc limpede ca un precursor al fovismului. Expresivitatea brutală, utilizarea aparent anarhică a tonurilor, desenul simplu și frust, totala desconsiderare a tonului local anunță funcția absolută a culorii, obținută prin procedee fără precedent și fără egal printre contemporanii lui Van Gogh.

Nimic nu-i displăcea mai mult lui Renoir decît latura exotică a picturii lui Vincent. La rîndul său, olandezul ajunsese la saturație cu acest Paris gemînd de adversități. Pendulase mereu între înflăcărare și dezamăgire. Atmosfera belicoasă, nesfîrșitele rivalități sfîrșiseră prin a-l epuiza. Artiștii îl dezgustau ca oameni, iar irascibilitatea, exclusivismul nestăpînit cu care el își apăra convingerile, rămînînd un solitar, nu erau de natură a-i îndemna la clemență pe acești confrați gata să se sfîșie între ei. Vincent era obosit și deprimat. Dar receptivitatea sa înfometată găsise un teren fertil de acumulare și selecție, întîmpinînd cele mai contradictorii influențe, cumpănindu-le, încercîndu-le, refuzîndu-le succesiv. Roadele inițierii pariziene stau în acumulare și decantare, în eliberarea desăvîrșită a unei vigurozități expresive ce fusese dintotdeauna vecină cu exagerarea și care aspira acum spre apoteoză. Cristalizarea era nebănuit de aproape. Sosise clipa plecării în Sud, la Arles, cum îl sfătuise Lautrec. Ultima seară și-o petrece cu Théo la un concert unde se cîntă Wagner.

Arles îl întîmpină cu o simfonie în alb. Cîmpiile ninse, albeața piscurilor desenate pe un firmament « tot atît de luminos ca zăpada », îi evocă peisajele de iarnă ale japonezilor. Pictează largi șesuri sub lințolii de nea, trunchiuri puternice de platani desfrunziți, neașteptat interferate cu imaginea viu colorată a *Intrării la băcănie*. Văzută prin geamurile mari ale unei uși de balcon, fațada mezelăriei se înscrie în jocul unui cadru din linii perpendiculare. Baghete roșii marchează carourile intens albastre ale vitrinei, rivalizînd cu o perdea energic dungată în alb și verde. Caldarîmul e peruziu, presărat cu palide pete de ocru și toată această temerară picturalitate, această nemaipomenit de rafinată bălțătură este coordonată în șasiul ferm trasat de perimetrul ușii.

În vreme ce țarinile mai dorm înălbite de ger, în căldura odăii de la restaurantul Carrel înflorește prima ramură

https://biblioteca-digitala.ro

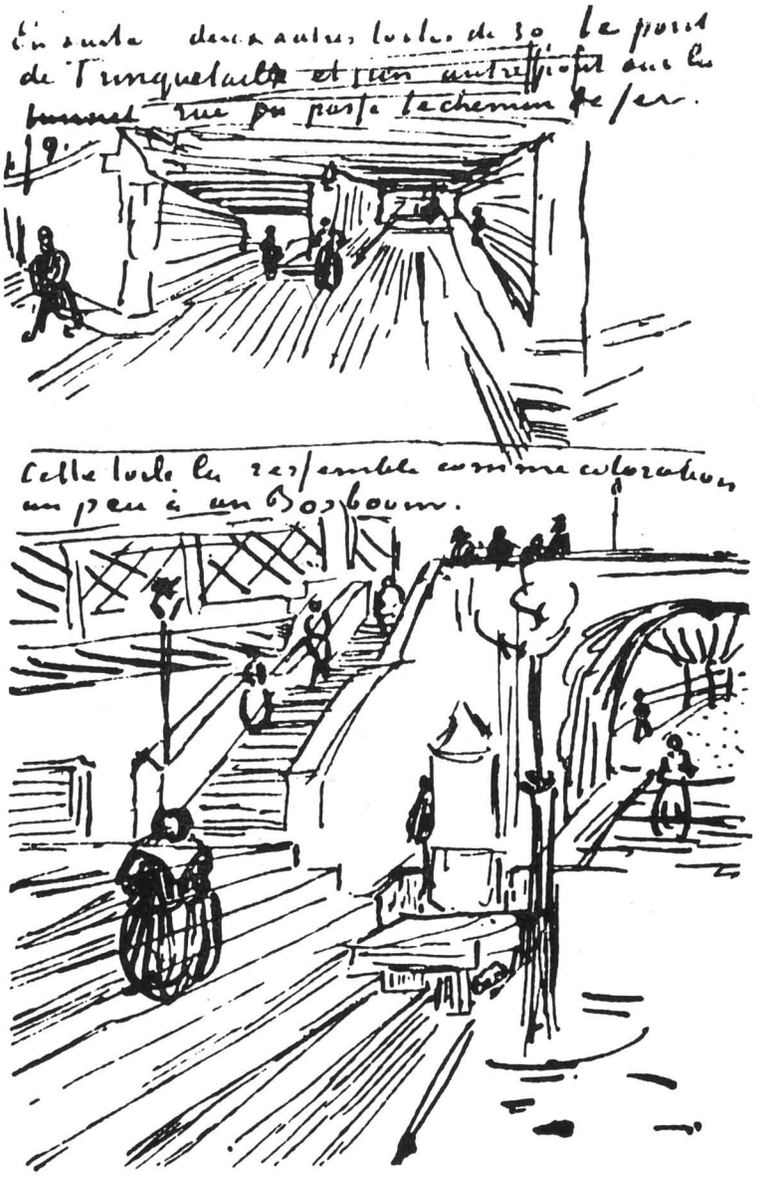
Podul Trinquetaille (din Arles)

de migdal. Anotimp al speranței, primăvara a cărei plutire se simte în aer înviorează cugetul mîhnit și sănătatea șubrezită a lui Vincent. Mistralul mai bate înghețat și aspru, silindu-l să-și priponească șevaletul, dar apoi livezile cuprinse de magia dezghiocării irump într-o subită risipă de cascade albe și roze. Un elan irezistibil îl posedă, zelul tiranic îi dă pinteni și pictează « ca turbat », « ca o locomotivă », dornic să dea trup acestui suflu euforic ce îl amețește asemenea unui vin tare. Ivită din adîncuri subterane, pictura țîșnește prin toți porii.

« Nu mă conformez nici unui sistem de a așeza culoarea, — îi scrie lui Émile Bernard. — O izbesc pe pînză în mod îndrăzneț, cu trăsături de penel deșănțate, pe care le las așa cum sînt. » Împăstările alternează cu porțiuni de pînză aparentă, linii abia schițate se învecinează cu o pensulație sincopată. Azuriul se amalgamează cu cinabrul, rozul, oranjul, galbenul aprins se cunună cu verdele fraged, scoțînd în evidență nuanțe de vin roșu, violeturi, simfonizate într-o orchestrație amplă, festivă. Van Gogh năzuie, în căutarea propriei dimensiuni, spre o pictură muzicalizată ce apelează la maiestatea și forța melodiilor wagneriene.

Splendoarea efemeră a eflorescenței este captată spontan, cu nerăbdarea de a fixa fugitivul; alteori creanga de cais ori de prun se ramifică savant, capricios stilizată, ca un arbust extrem-oriental. Eudemonia densă a *Livezii în floare* încetează a mai fi doar o sărbătoare pentru ochi. Fenomenul optic se înnobilează, dobîndind un miez liric pătruns de liniște gravă. Mărginită cu ierburi colorate în verde smarald, o galbenă alee taie în adîncime solul violet, jalonat de zvelte trunchiuri, ritmic diseminate. Ca niște imense ombelifere, acestea își deschid coroanele într-un avînt stufos spre cerul falnic, brăzdat de ascensiunea solemnă a chiparoșilor aliniați pe lizieră.

Pe măsură ce se clarifică imperativul modelării prin culoare, Vincent se distanțează de impresionismul formal acceptat. Influența Parisului se destramă rapid, deși s-ar putea invoca analogia suitelor. Monet, Degas, Whistler inauguraseră pictura de ciclu, procedeu constant și la Van Gogh, dar avînd o altă semnificație. La Monet, suita catedralelor, a plopilor, căpițelor de fîn, grădinilor, lacurilor cu nuferi viza reunirea, într-un ansamblu virtual, a imaginilor momentane, purtînd amprenta anotimpului, zilei și orei, reconstituirea realului într-un caleidoscop de efecte pieritoare. Pictînd suita balerinelor, cailor de curse, a călcătoreselor, modistelor și femeilor surprinse în baie, Degas urmărea recompunerea instantaneelor de mișcare, oprită brusc ca într-o secvență cronofotografică. Proiecția lor asociată prin succesiune ar fi sugerat iluzia unui cinetism continuu, similar cu al peliculei cinematografice. Mai rafinat și mai puțin perspicace, Whistler preferase suitele cromatice, cu variațiuni pe o temă decorativă. La Vincent reluările aceluiași motiv în tehnici și materiale diferite, au scopul aprofundării. Căci lucrată de preferință *alla prima* — îndeosebi în aer liber —, pictura sa e creată sub îndemnul unei urgențe interioare, a unei febrilități anevoie de stăpînit. De aici necesitatea de a relua nu o succesiune, ci mereu aceeași imagine. Dispoziția compozițională și unghiurile perspectivice nu se modifică în esență, doar insistența pătrunderii crește pentru a-i îngădui cristalizarea deplină, nu a unui flux, ci a unei permanențe. Căci setea sa de absolut nu se poate dispensa de ideea eternității.



https://biblioteca-digitala.ro

Între lunile martie și mai interpretează de nouă ori *Puntea din Arles*. Primele versiuni semnalează intensificarea progresivă a acordurilor complementare: albastru — ocru/ portocaliu, roșu — verde, atingînd o strălucire trepidantă în final. Diversă, tușa evoluează cînd suplu alungită ori frîntă, sugerînd plantele de pe mal, cînd în curbe descriind cercurile apei, stîrnită de spălătorese. Profilat pe cerul albastru, scheletul liniar al mecanismului ce înalță și coboară podul mobil marchează direcții ascendente, eclipsînd unitatea orizontului. Varianta din mai amplifică deschiderea unghiului perspectivic. Suprafețele cromatice au pălit, așternute în ton plat, fără variații de intensitate. Absența aproape totală a umbrei, la fel ca în stampele japoneze, accentuează poezia limpidă a coloritului atenuat de excesul luminii ce îl absoarbe. Linia zării a coborît pe nesimțite, îngăduind cerului să se desfășoare într-o netulburată monocromie, pe care siluetele gemene ale chiparoșilor își înscriu izolata prezență.

Încă din 1885, Van Gogh afirmase că portocaliul și albastrul reprezintă «polii electrici» ai paletei. El remarcase nu odată predilecția lui Vermeer van Delft pentru acordul albastrului cu galbenul lămîios, prezent împreună cu albastrul de Prusia și pe paleta lui Delacroix. La Arles, împerecherea aceasta tonală devine marea obsesie a lui Vincent, traducînd sublimarea unui înțeles mitic în care cerurile sinilii sînt purtătoarele infinitului și ale veșniciei — ca în mozaicul bizantin — iar torentele de galben semnifică vitalitatea solară, puterea incandescentă a astrului diurn.

Opțiunea deliberată pentru cromatismul intens, luminos se afirmă odată cu eliminarea definitivă a tonurilor tenebroase și a griurilor neutre. Comenzile de pigmenți, trimise lui Théo în aprilie, lămuresc componența noii palete: alburi argintii și de zinc, galbenuri lămîioase, de Neapole și de crom, portocaliul de miniu și ocrurile, roșul carmin, cinabrul, purpurii lacuri de garanță, albastru de Prusia, ultramarin și cobalt, verde Veronese, verde smarald și lac de geranium. Le utilizează adesea în stare pură, prin juxtapuneri de pete întinse, exaltînd violența contrastelor, pentru a evita labilitățile coloritului impresionist. Spiritul său este refractar evanescenței, nu e sensibil la fascinația fugitivului și nu își află sensul în vizualitatea pură. El răscolește adîncimile în căutarea unei arte «simplificate», forțîndu-și geniul, cheltuindu-se într-o supremă combustie. Existența sa se cufundă în miezul naturii contemplate pe care o captează, prin transcriere plastică, în obiectivul magic al stilizării. Obținută printr-un proces de epurare, armonia ia ființă din acordul lumii exterioare ca universul lăuntric, printr-o identificare a eului subiectiv cu datul obiectiv, organic absorbit. Realul e posedat, restrîns printr-o maximă concentrație la proiecția metaforică și decantat în simbol. Un semn de egalitate se stabilește între general și particular, transformînd antinomia în echilibru, statornicind binomul unui raport constant: om — natură. Sentimentul a ceea ce este măreț și peren în natură, obstinația de a îngloba infinitul în finit, de a concretiza veșnicia constituie adevărata sa religie, modalitatea autodimensionării sale. Profețind că pictorul viitorului «va fi un colorist cum n-a mai fost», Vincent nu știa, poate, că vorbea despre sine însuși.

Vara se anunța toridă. Adîncit într-o muncă epuizantă, creează frenetic, explorîndu-și necurmat posibilitățile limbajului, pendulînd între exultanță și dramă. În iunie pictează Mediterana și nimic nu exprimă mai elocvent balansările sale psihice decît necurmatele clătinări ale nesfîrșitului acvatic. *Bărci pe plajă* cuprinde vaste nisipuri cu marginea tivită de spume, purtînd molcom privirea spre depărtări. Un cer, ca un imens abur rotund, se bolteste peste plajă și ape. Trase la mal, bărci, roșii, verzi, albastre își înscriu grafia arcuită în elipse prelungi, elegante, sfîrșind în jucăușe arabescuri, trasînd delicat ritmuri de catarge, ca în xilogravura unui nipon. Amintirea lui Hokusai se întrevede și în desenele în care valurile își răsucesc crestele, urzind o dantelă aspră de spiralate meandre. Vincent desenează mult, mai ales în tuș, cu trestii ascuțite, de diferite grosimi, asociate cu penița sau creionul, realizînd o extraordinară variație de textúri grafice, ulterior transpuse și în pensulație. Haşúri, puncte, virgule, pete acumulate sau dispersate alcătuiesc un vălmășag fluctuant de semne vii, cu un sens expresiv exact, suscitînd senzația depărtării sau apropierii, calmul sau mișcarea. Dar stenograma nu persistă în arabesc, după modelul japonizant, ci se definește cu un fel de poetică brutalitate, se dezlănțuie cu o energie pătimașă.

Marină la Saintes-Maries semnalează o altă dispoziție. Crisparea succede eudemoniei, anulată de tulburarea spațiului marin ce înaintează cu învolburări de unde spre prim plan. Relieful tușei ritmează tumultul lichid. Abrupte, oscilante, masele fluide se luptă între ele și invadează cerul redus la o fîșie îngustă. Axele divergente ale pînzelor albe în largul de sineală, accentele de roșu sporesc dramatismul insinuat în toate cutele imaginii de o concretețe mobilă. *Vedere din Saintes-Maries* aduce o altă optică. Tufe și bălării capricios notate barează privirea în avanplan, contenind desfășurarea brazdelor liliachii. Acestea se îmbină, în reflux, ca spițele unui evantai, atrase de centrul perspectivic al tabloului, la orizontul unde se grupează arhitecturi aproape cubice, dominate de masa portocalie a unei biserici fortificate în ruină. Centrarea liniilor

https://biblioteca-digitala.ro

de fugă este, în esență, conformă cu perspectiva geometrică a Renașterii. Dealtfel Van Gogh se servea de cadrul de perspectivă, confecționat după indicațiile sale, foarte asemănător cu cel inventat de Dürer cu secole în urmă, de care era convins că se slujiseră nu numai germanii, ci și italienii, poate chiar pictorii flamanzi. Dispozitivul acesta îi permitea să decupeze virtual motivul din contextul priveliștii și să-i stabilească mai lesne coordonatele perspectivice, în scopul sugerării iluziei spațiale. Contrastul simultan al culorilor e sesizabil la fațetele arhitectonice: cele luminate sînt portocalii, chemîndu-și complementara albastră în umbră, galbenul și violetul alternează în virtutea aceluiași principiu.

Arzător, soarele Sudului îmbracă în aur sulfuros cîmpia întinsă de la Crau, topindu-se în lanurile agitate de suflul mistralului. Galbene pămînturi iradiază lumină, creșterea lor fierbinte nu e stăvilită decît în pragul zării, încinsă și compactă. Doar rareori, ca în *Grădinile de zarzavat*, unitatea cromatică intensă e substituită prin succesiunea potolită a registrelor galbene și verzi, netede ca treptele spațioase ale unui vast amifiteatru, molcom derulat spre linia joasă a dealurilor vălurite. O respirație egală se instalează în locul celei sacadate, o monumentalitate descriptivă naște impresia de modernă clasicitate.

Galeria zuavilor inaugurează o vizualitate întemeiată pe absolutizarea tonului pictural, prin modificarea temerară sau chiar prin completa abolire a tonului local, cu scopul de a reliefa o semnificație prin excelență simbolică. Încă din 1885, Vincent înțelesese teoretic că utilizarea complementarelor la egalitate de valoare — adică în același grad de vivacitate, de lumină și pe suprafețe analog extinse — produce o intensificare aproape insuportabilă a tonurilor alăturate. Acordul percutant dă naștere unei emoții dramatice, exagerarea cromatică slujind la sublimarea expresiei. Culoarea este subordonată unei motivări subiective, trebuind să satisfacă nu transcripția literală a realității imediate, ci a unui corespondent psihic învesmîntat în formă sensibilă, nu purul înveliș, substanța exterioară a motivului, ci sîmburele ascuns al unui tîlc profund.

Zuavul șezînd constituie un exemplu elocvent de utilizare a ceea ce artistul numea «culoarea sugestivă», generatoare de emoții puternice. Stridența brutală a acordului e realizată prin exacerbarea tonurilor calde și reci. Enorma pată roșie a șalvarilor trezește ideea de sînge și moarte, accentuată complementar de carnația lividă, verde-gri. Potențarea maximă a contrastului simultan provoacă șocul vizual, susținut de exagerările grafice. Asprimea mîinilor lungi concordă cu forma frustă a picioarelor prea îndepărtate în papucii oliv, dar stabilizînd figura ce ar părea să lunece pe dalele arbitrar înclinate ale pavimentului. O duritate volitivă, stimulată de intenția de a exagera într-adins esențialul, lăsînd în umbră banalul, determină expresionismul imaginii. Pretextul portretistic e depășit prin violența copleșitoare a unui pitoresc exotic ce investește personajul cu o semnificație frapantă, transformînd-o în simbol general-uman.

Condamnat la solitudine, Vincent rămîne un mare iubitor de oameni și nu poate face abstracție de acest sentiment cardinal. Curiozitatea față de real și posibil se manifestă îndeosebi printr-o sete psihologică, concentrată și persistentă, ce îl îndeamnă să prefere a picta «ochii oamenilor în locul catedralelor».

Evocînd o stilizare liric-decorativă, *La Mousmé*, titlu inspirat de lectura romanului *Doamna Crizantemă* de Pierre Loti, înfățișează o adolescentă provensală în ipostază japonizantă. Pe fondul de o claritate neutră, curbele largi ale contururilor și rotunjimile ferme ale chipului bronzat, primind gingașa lumină a ochilor migdalați, se decupează cu o mlădiere tinerească și grațioasă. Zvelțețea corsajului, mulat de fluența dungilor roșii cu alternări albastre, e concurată și în același timp pusă în valoare de amploarea fustei umflate, invadată de buline carmin pe fond cobalt. Silueta se profilează cu o eleganță firească, urzită dintr-un ciudat amestec de rafinament și temperată truculență.

Portretul factorului Roulin încearcă dimpotrivă limbajul sintezei lapidare, realizată cu nerv. De un calm aparent în fixitatea sa, faciesul contrastează cu neliniștea mîinilor, a căror carnație vie e reliefată de ultramarinul monocrom al uniformei. Vecinătatea sclipitoare a galoanelor de fireți și a nasturilor de alamă imprimă stofei o nuanță mai adîncă, favorizată de negrul contururilor.

În august, unul dintre motivele preferate devine *Vasul cu floarea-soarelui*. Versiunea pe fond peruziu trădează o încîntare profund cumpănită. Compoziția este concentrică, galbenul solar al petalelor grupate în cercul superior sugerează tendința înălțării, pe care nici ușoara alternare de ritmuri, nici accentele subalterne ale sepalelor ghimpoase nu o tulbură. Neatins de vreo umbră, poemul floral se enunță imn radios, saturat de glorificări estivale.

Varianta pe fond galben naște o impresie cu totul diferită. Rotunduri brun-roșcate, crescute în jurul unui miez verde-smarald, vibrant prin contrastul complementar, sînt asamblate pe verticală, înregistrînd o cadență gravă. Pălind, corole ofilite își contorsionează petalele zdrențoase, creînd un fel de halo estompat prin suprapunerea tonului pe ton. Ca niște gheare vegetale, sepalele verzi provoacă sincope în respirația buchetului. Euforia e gîtuită, cedează unui spasm de angoasă. Linia ascensională e

https://biblioteca-digitala.ro

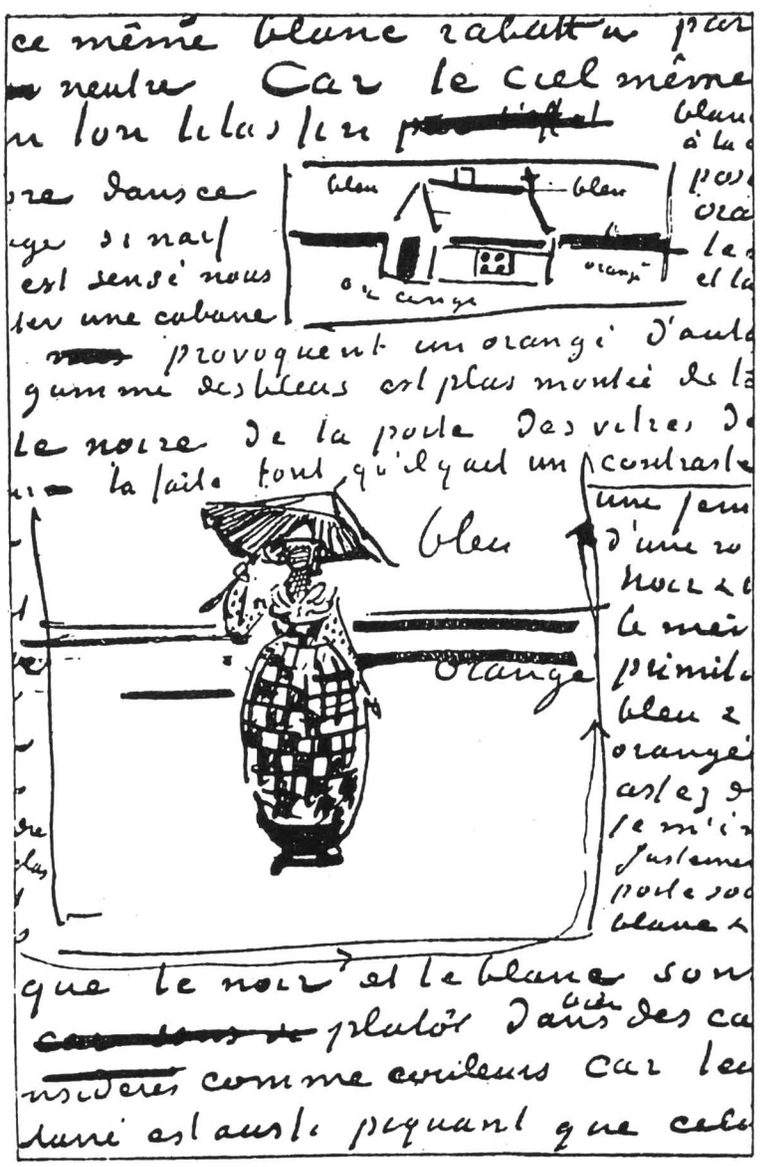
contenită, răsfrîntă în căderile marginale ale florilor obosite, trase în jos de un fel de gravitaţie a durerii. Şi totuşi simptomul depresiv nu desfiinţează armonia imaginii, dar îi inoculează o morbiditate liric-dramatică.

Pictura îl absoarbe, anulînd ideea oricărei reguli preconcepute, ochiul scrutător stăruie asupra aspectelor în care discerne eventualitatea unui acord între datul real şi afect, stîrnit de nevoia de obiectivare a trăirii lăuntrice, de prefacere a sentimentului în expansiune cromatică. S-ar părea că tablourile se nasc sub stăpînirea febrei creatoare, din porniri intempestive, dar ideea este prealabil maturată în «cuptorul concepţiei», sinteza imaginii soluţionată mental înainte de a se întrupa, printr-un efort de paroxistică încordare, în universul singular al pînzei.

Pentru Van Gogh, «oamenii stau la obîrşia tuturor lucrurilor»; iată de ce însingurarea devine tot mai greu de suportat. Aşteaptă cu nerăbdare sosirea mereu amînată a lui Gauguin. E obsedat de ideea unei comunităţi artistice, în genul celei pe care Bernard, Laval şi Gauguin o înjghebaseră la Pont-Aven, în Bretania. În septembrie, febrilitatea nervoasă se accentuează, Vincent visează tot mai stăruitor la acel atelier al Sudului, a cărui viitoare adeverire se concentrează himeric pentru el în *Casa galbenă*, lăcaş al prieteniei şi al luminii, «o capelă de văpăi închinată zeului soare», imaginată ca o «simfonie de albastru şi galben». Pigmentul curge din pensulele saturate de culoare, stridenţa tonurilor plate violentează ochiul. Aproape sumbru, cerul de cobalt dislocă, printr-un contrast vehement, galbenul edificiilor împinse înainte. Perspectiva este redată prin culoare, opoziţia complementarelor în ton închis-ton deschis sugerînd distanţarea spaţială. Forţa antitezei este intensificată pînă la ireal. Un specios cer noptatic, casele şi strada scăldate într-o lumină crudă a cărei sursă e absentă, căci soarele nu apare pe cer — impresia luminii zenitale rămînînd un artificiu —, reflexele verzi constituie elemente de şoc, transferînd realitatea uzuală pe un plan al bizarului. Un presentiment tragic stăpîneşte această nesăbuită înflăcărare a pigmenţilor. Inundată în cerneală şi pucioasă, casa lui Vincent de la Arles nu va fi decît sălaşul discordiei, al exasperărilor, sfîrşind în cumplitul episod al urechii tăiate.

Opoziţia dintre tenebre şi lumină, concepută în perioada olandeză, de la Nuenen, ca un inevitabil raport de contraste, condiţionîndu-şi reciproc existenţa, asemenea tuturor contrariilor din univers, este permutată în domeniul antinomiilor pur cromatice. Incorporate substanţei picturale, lumina şi umbra există doar ca emanaţii ale unei palete simplu şi brutal definite. Avînd virulenţa unei juxtapuneri de acizi şi baze, viul văpăii şi senzaţia umbrei se exprimă simultan. Descărcările sincrone ale culorilor-lumină şi ale culorilor-umbră coincid cu suprimarea clarobscurului, penumbrele fiind uneori înlocuite prin tonuri rupte, alteori cu desăvîrşire eliminate. Această transpoziţie novatoare va constitui un procedeu uzual pentru fovi, pe care multiple trăsături îi leagă de Van Gogh. Lirismul torid, un fel de panteism dinamic alimentat de obsesia solară, violenţa concisă a acordurilor vizînd maxima exaltare a tonurilor pure prin contrastul complementar, abolirea culorii de imitaţie, substituită prin culoarea-senzaţie, cromatismul exploziv reprezintă indubitabile însuşiri comune.

Afirmarea individualităţii creatoare, cu titlul de autonomie absolută, pe care Vlaminck o va formula proclamînd



https://biblioteca-digitala.ro

Livadă la Arles pe timp de ploaie

că arta este individuală ca iubirea, îi aparţine în mare măsură şi lui Vincent. Niciodată, însă, izbucnirile sale picturale nu vor egala subiectivismul anarhic al fovilor şi, sub acest aspect, *Italianca* (*La Segatori*) constituie poate o excepţie. Chiar în intervalul de declanşare a crizelor, arta sa va rămîne coerentă. Delirul său e organizat, coordonat prin constrîngerea unui efort raţional; paroxismul imaginii se condensează într-o idee, într-un sentiment profund uman la care face necontenit un deznădăjduit apel. Actul creator nu se confundă cu frusta reacţie vitală, generînd o pictură cvasi-viscerală, în genul lui Vlaminck. Absenţa marilor neliniştiţi străine fovilor, nu se potriveşte cu arta acestui turmentat, mereu chinuit de întrebările cardinale ale existenţei. Vincent nu este nici un instinctual, tentat să-şi exacerbeze — cu un fel de răzvrătire fără obiect precis — senzaţiile optice, doar pentru a le explora marginile, nici un decorator abil şi inventiv, înclinat a se folosi de mecanismul ornamental al imperecherilor tonale. El nu se mulţumeşte cu emoţia brută, nu e posedat de percepţia strict senzualistă a realului, dar nu este nici un speculativ adept al vizualităţii pure, preocupat în exclusivitate de decantările limbajului, considerat ca o finalitate în sine. Toate mijloacele sale de exprimare converg spre unicul scop, spre suprema tentativă de articulare a unui adevăr.

Expresionismul său se cristalizează progresiv, dobîndind subit o forţă penetrantă. *Cafeneaua de noapte* poartă povara unei mari încărcături anxioase. « Am încercat să exprim cu roşul şi verdele teribilele pasiuni umane », scrie pictorul, căutînd să explicitezе poziţia sa de « colorist arbitrar». Modalitatea cromatică se concentrează spre exprimarea unui sentiment-limită. Pereţii invadaţi de roşu circumscriu ermetic şi obsesiv spaţiul, mult prea rapid îngustat, axat pe lunecarea către prim plan a liniilor de fugă prelungite. Cearcănele lămpilor coboară o claritate nemiloasă peste mesele goale, cu figuri răzleţe, adormite lîngă paharul de absint. Împinsă pînă la marginile suportabilului, solitudinea morală domneşte în exasperarea tăcută a localului nocturn, lăsînd să încolţească gîndul crimei în straniul climat. « Mi-am dat silinţa. . ., — îi mărturiseşte Vincent lui Théo, — să exprim într-o atmosferă de căldură nesuferită, de iad, de palid sulf, puterea întunecimilor diavoleşti ale unei cîrciumi ordinare. » Goliciunea aparentă a încăperii, în care masa de biliard pare un catafalc verde, sugerează vidul psihic. Stăvilind privirea, obstacolul pereţilor sîngerii adînceşte obsesia claustrării. Cruzimea acordului tonal, exaltat pînă la intoleranţă, enunţă starea fără apel a spaimei lăuntrice.

Sentimentele extreme se acumulează. *Pictorul Eugène Boch* se transformă în portret emblematic, exprimat

printr-un dualism simbolic: noapte concentrată în cobalt, reflex spectral de galben rece. Rezultanta lor pigmentară aruncă umbre verzi pe faţa osoasă, împrumutîndu-i o tentă maladivă. Pometii emaciaţi, maxilarele înguste, sfîrşind cu un barbişon de ţap, subliniază aerul fantomatic al personajului, lapidar caracterizat: «faţa lungă ca o lamă de brici, ochi verzi şi pe lîngă toate acestea, distincţie». Gîtul e alungit, craniul sferic se înscrie ca o lună plină în bezna albastră, punctată de luminiscenţe stelare. Contrastele reci, discrepanţele urmărite în volum şi linii transcriu o stare tensionată. Fantască, imaginea devine halucinantă şi e transferată în suprareal.

Încordarea nu este, însă, constant depresivă, ci alternează cu stări benigne în care simbolismul vizează o altă exaltare de sensuri. Nu odată pictorul se simte îndemnat « a exprima ardoarea unei fiinţe prin strălucirea unui apus de soare », « iubirea unui cuplu prin cununia a două complementare », « speranţa printr-o stea oarecare ». Nocturnele începutului autumn îl îmboldesc la visare. *Café-Terrasse seara* recurge la cele trei primare: roşu/portocaliu, galben, albastru, dominînd fiecare o porţiune distinctă. Motivul cotidian suferă mutaţia pe un tărîm fabulos, graţie bolţii de sineală, spuzită de o avalanşă de stele. Surprinse într-o ireală cădere peste acoperişuri, acestea scaldă strada într-o ciudată lumină astrală. Breşa imaginarului în reprezentarea reală ar fi mai puţin izbitoare, dacă nu s-ar asocia în mod insolit cu elemente banal descriptive, anunţînd un procedeu ce va fi amplu exploatat de către toţi pictorii suprarealişti. *Noapte înstelată deasupra Ronului*, cu fluviul şerpuind alene printre maluri curbe, ca o imensă buclă, reia tema evaziunii în spaţiul sideral, dîndu-i o respiraţie mai vastă. Ţărm, apă şi cer sînt inundate în albastruri, stelele atîrnă ca nişte becuri galbene în zarea nopţii, infinit dilatată. Reflexe portocali-

https://biblioteca-digitala.ro

tremură în ape, sugerînd un spectacol de lampioane ce răspund ca semnale palpitînde focarelor compacte aprinse la sol.

Camera lui Van Gogh la Arles, amenajată în casa galbenă, materializează ideea repaosului absolut. Odihna spiritului, o stare de totală destindere, pacea netulburată a somnului sînt evocate de armonia blînd euforică a unui vis familiar. Temperatura calmă a tonurilor pale, azuriul relaxant pentru ochi, dominat de galbenurile lemnului aspru, şi totuşi îmbietor, prevalează asupra raporturilor complementare subalterne. Formele drepte şi largi ale mobilierului rustic trăiesc în încăperea nudă, dobîndind prin simplificare o solemnă monumentalitate. Perspectiva prin culoare se acordă cu perspectiva liniară, servind deopotrivă la articularea spaţiului. Evidenţa concretă a lucrurilor exclude orice divagaţie imaginativă, expresia lor nemijlocită, fundamentală contribuie la echilibrul deplin al imaginii, inoculîndu-i o viaţă proprie. Liberă de subtext, de orice implicaţie strict descriptivă, existenţa umilă a obiectelor e învestită cu un înţeles autonom, convertindu-se în simbol. Printr-un proces compensator, în pictura lui Van Gogh buteliile, pălăria de pai, pipa, bocancii, cărţile se prefac, din pretexte obişnuite ale unei realităţi palpabile, în echivalenţe psihice. Sentimentul de eternitate coboară asupra substanţei lor domestice şi, ca la atingerea unei baghete magice, le nimbează cu reflexul unei vieţi interioare. Sub efectul unui soi de animism, tot ceea ce este materie moartă se însufleţeşte, primind amprenta secretă a emoţiei, a umanităţii lui.

Neîncetatele pendulări între stările extreme imprimă viziunii lui Van Gogh o tendinţă de transfigurare a realului. Fenomenul nu se produce printr-o irumpere în fantastic, prin proliferări de imagini, ci dimpotrivă printr-un fel de restrîngere, printr-un exces selectiv, accentuînd particularismul interpretării şi arbitrarul necesar al limbajului, menite a comunica direct, izbitor, mesajul psihic. Orice element ce nu se înscrie în mod stringent în cadrul expresiei personale, e sacrificat. Tensiunea creşte, eforturile creaţiei îl epuizează. Hrana precară, alcoolismul, munca istovitoare îi sleiesc puterile. Sosit în cele din urmă la Arles, Gauguin găsea un teren propice dramei pe care, cu destulă nesăbuinţă, avea să o declanşeze. Venerîndu-l, Van Gogh transferase asupra lui ultimul dintre marile sale idealuri: atelierul Sudului[14]. Îşi imagina un fel de colonie filantropică, patronată de Gauguin, în care pictori asociaţi ar fi realizat o mare operă colectivă de avangardă, inspiraţi de pitorescul peisajului sudic. O nouă himeră de care se alege praful. Şi totuşi, prin ironia sorţii, după moartea lui Vincent, Sudul provensal avea să devină leagănul picturii moderne.

Gauguin, însă, nu împărtăşea exaltările olandezului şi, după nesfîrşite tergiversări, venise la Arles doar pentru a avea o existenţă asigurată de Théo. Convieţuirea celor doi artişti e furtunoasă, înveninată de altercaţii, stîrnite de nepotrivirea lor temperamentală, dar mai ales de o reciprocă intoleranţă în disputele estetice. Detaşat şi cinic, aspirînd la luxurianţa priveliştilor tropicale, Gauguin era plictisit de un peisaj ce i se părea meschin şi despre care Vincent îi cînta osanale. Calculînd la rece fiecare trăsătură de penel, preocupat de decantarea « abstracţiunilor » sale decorative, găsea că Van Gogh este original şi « romantic », dar apucat, şi pictează « ca un nebun ». Îi reproşa insensibilitatea la « frumuseţea exterioară a lucrurilor », o anume indiferenţă faţă de latura pur estetică a picturii. Într-adevăr, refuzînd să lucreze din memorie, să-şi sondeze imaginaţia, Vincent ignoră pasiunea născocitoare de arabescuri şi voluptăţile picturale hărăzite exclusiv ochiului. Influenţa lui Gauguin se exercită doar în ceea ce priveşte aspiraţia spre sinteză şi libertăţile nelimitate ale cromatismului, confirmînd în esenţă modalităţi artistice anterior explorate de Van Gogh care, în momentul descinderii amicului său, se afla oricum angajat pe o cale ireversibilă.

Aceleaşi teme pe care le pictează diferă ca interpretare. *Aleea sarcofagelor (Les Alyscamps)* menţine ritmul sever în dreapta înşiruire a trunchiurilor din care frunze de aur se cern, contopindu-se cu solul portocaliu, ca un mare covor de dogoare autumnă. Dominanta caldă e intensificată de trecerea unei siluete în roşu aprins, arzînd printre plopii albaştri şi printre sarcofagele de un verde tandru, ca şi cerul. Caracterul ireal al coloritului, întemeiat pe o temerară şi rafinată raportare de complementare, semănînd cu un decor mirific, nu scapă totuşi de sub controlul unei logici austere, stăpînită de imperativul organizării spaţiale. Culoarea îşi păstrează funcţia simbolică, mesaj al plenitudinii, dincolo de delectare, sursă emoţională trădînd fiorul adînc de exultanţă.

Sala de bal utilizează contururi nete, închise, amintind « cloazonismul » lui Gauguin. Dar epura figurilor expresiv schematizate, jocul alternant al petelor contrastante nu alterează impresia unui tumult, ce se leagănă în valuri, epuizînd spaţiul copleşit de prezenţa umană. O mişcare infuză se etalează în gradaţii crescînde, implicînd coordonarea planurilor trepidante, contenite doar de obstacolul pereţilor pe care lămpi rotunde înscriu, ca nişte imense buline, îngemănarea lipsită de reverberaţii a unor globuri de lumină.

Gauguin nu era dispus la clemenţă şi nu economisea sarcasmele, descumpănindu-l pe Vincent, atins de un chinuitor complex dubitativ. Tacite sau brutale, dezavuă-

https://biblioteca-digitala.ro

rile îi stîrneau disperarea iar teama de a fi părăsit lua proporţii fobice. Trezind aprehensiunea nemărturisită a deposedării de o afecţiune ce-i era vitală, apropiata căsătorie a lui Théo sporea starea de tensiune. Căci Van Gogh fusese întotdeauna posesiv şi radical în pasiunile sale. Vestea plecării subite a lui Gauguin cădea ca ultimă picătură, făcînd să se reverse paharul. Faptele nu sînt lesne de precizat, deoarece Van Gogh nu-şi mai amintea nimic după incident, [15] iar relatarea completă a lui Gauguin e tardivă [16], apărînd doar în memoriile din 1903, cu evidenta intenţie a disculpării. Ceea ce e sigur e că în urma unei ciocniri violente, în seara de 24 decembrie 1888, Vincent s-a automutilat, retezîndu-şi pavilionul urechii.

Internat în spitalul din Arles, el trece prin repetate crize de agresivitate şi stări halucinatorii. Tulburările se agravează, sindromul anxios atinge paroxismul. Deşi între atacuri starea de luciditate se reinstalează intactă, permiţîndu-i să creeze uneori cu o putere uimitoare, teama de crizele ce revin e permanentă. Cade pradă unor stări crepusculare, sentimentul unei angoasări confuze îl urmăreşte în mijlocul dereglărilor onirice. Stări de vis, devenite un straniu amestec de oameni şi de lucruri ce i se par familiare sau nicicînd văzute, sînt descrise în scrisorile către Théo. În mai 1889 se internează benevol la ospiciul din Saint-Rémy, unde rămîne un an.

Existenţa sa devine labirintică, umbrită de obsesia anihilantă a bolii incurabile, străfulgerată uneori de speranţa vindecării. « Nu mai simt că exist şi îmi vine să pictez ca în vis ». Şi totuşi, arta este aceea care îi redă o totală conştiinţă de sine, constituind un mijloc de expulsie a temerilor, de eliberare psihică. Înfăţişează *Coridorul spitalului St. Paul,* o galerie pornind din atriul vechii mănăstiri augustine, transformată în azil pentru alienaţi. Cadenţa stăruitoare a arcadelor succesive îngustează spaţiul, retras în infinit, devenit un tunel ce se pierde în depărtarea absolută, inaccesibilă. Dar polarizînd fuga ermetică a laturilor, la capăt licăreşte, asemenea unei nedefinite speranţe, albicioasă în umbra caldă, apăsătoare a bolţilor portocalii, o poartă spre necunoscut. Semnalînd o surprinzătoare înrudire, imaginea aceasta va reapare aproape identică într-un desen al lui August Macke: *Sub bolţile din Thun* (1914). [17]

În această etapă, preocuparea pentru acordurile vibrante diminuează în favoarea dinamismului liniar şi a volumelor accidentate, a căror nestatornicie traduce zbuciumările lui Vincent. Pensulaţia agitată, ca sub imperiul unor necruţătoare tornade, şerpuind asemenea unor plesne de bici, transcrie specificul formei, modelată cu o forţă impulsivă. Tuşa delirantă se substituie tonului plat, monocromia nuanţelor « rupte », consonanţele surde, umbroase iau locul vivacităţii policrome, renunţînd la armonia saturată a culorilor pure. Funcţia expresivă se concentrează în freamătul formei şi în convulsiile liniei, generate de o imaginaţie torturată. Sfîşierile lăuntrice sînt transpuse eruptiv prin vîltori şi seisme, sugerînd cutremurarea unei lumi calcinată de arderi, rezonanţele exasperate ale unei cosmogonii proprii. Totul moare şi renaşte în spasmele unei asocieri subiective: vegetaţia captivă, munţii ce vor să se desprindă din inerţia lor geologică, strania atracţie interplanetară.

În livezi, măslinii se răsucesc, bifurcîndu-şi tulpinile chinuite, purtînd zbuciumul vegetal al coroanelor răscolite de teribile vînturi. Trunchiuri noduroase sînt ritmic risipite în spaţiul vibratil pe care îl jalonează, obturînd orizontul cu o vijelie de frunze verzi-albastre, transmisă aerului vînăt. Furtuna pare pornită din adîncuri, din obscure măruntaie subterane. Norii se condensează în ameţitoare trîmbe alburii deasupra spinărilor muntoase, urnite într-o zvîrcolire cumplită şi greoaie de monstru antediluvian. Forţele ancestrale sînt stîrnite din albia neclintirii milenare, granitul se animă, totul se înverşunează şi creşte într-o gigantică învolburare. Expansiunea neliniştită a unei reci monocromii statorniceşte supremaţia culorii-umbră. « Drama furtunii în natură » echivalează cu « drama durerii în viaţă ».

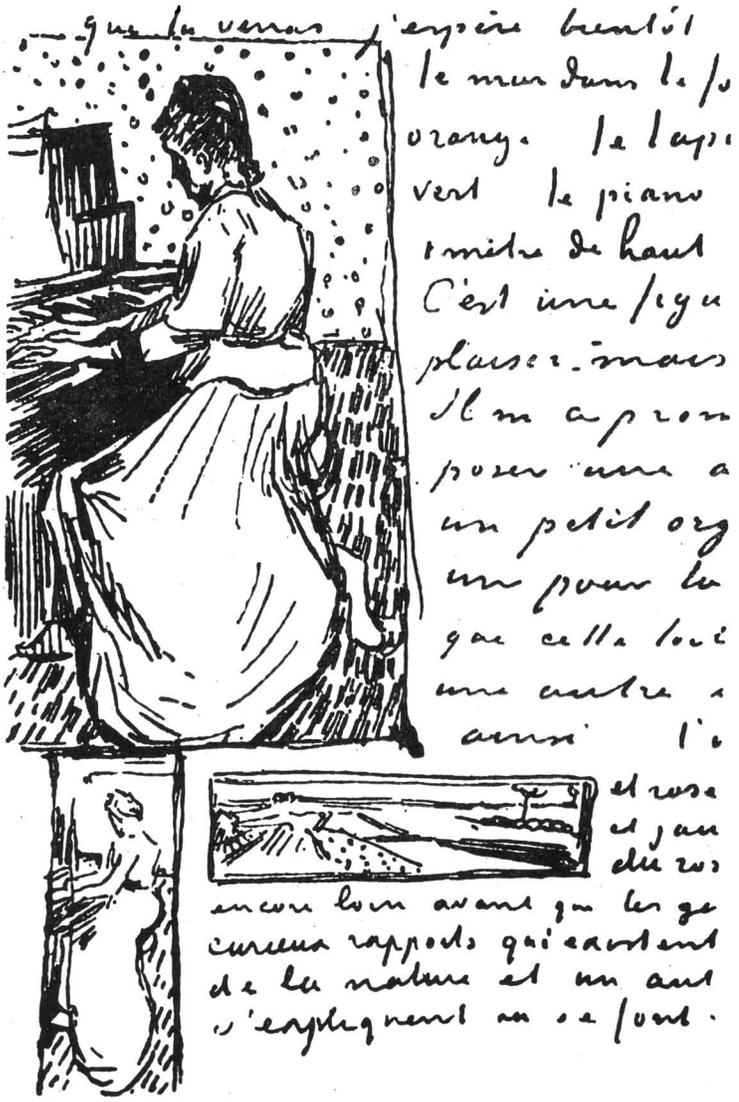
Rareori, ca în *Lanuri de orz,* pasiunea galbenului revine, inundînd cu metal topit ogoarele şi secerătorul singuratic. Culoarea-lumină domneşte iar efemer. Cearcănul arzător al soarelui revarsă un torent incandescent peste spaţii, înecînd cerul în aceleaşi aurii talazuri. *Lanul de grîu cu chiparoşi* apare ca o sinteză molcomită a celor două principii cromatice. Vincent încearcă să concilieze răzvrătirile aeriene cu tonul regăsit al glorificărilor agreste, să destindă coamele contorsionate ale lanţului montan, domesticit de proximitatea ţarinilor, peste care străjuie spadele flamboaiante ale chiparoşilor.

Viziunea sa nu este atît fantastică, lipsită de substanţă reală, cît mai ales fabuloasă. Ceea ce exprimă nu este alienarea, fenomen specios, ci dimpotrivă un imposibil efort de integrare a cosmicului, deci a universalului, în sfera propriei existenţe, de captare a nonfinitului în finit, a intangibilului în palpabil. *Noaptea înstelată* dezlănţuie vîrtejuri astrale deasupra satului umil, o cale lactee, un cortegiu de corpuri cereşti, gravitînd între cornul lunar ce domină firmamentul şi uriaşa umbră a funebrilor chiparoşi. Distanţele siderale sînt anulate, aventura umană devine reversibilă. În locul propulsiei spre tărîmuri extraterestre, asistăm la captarea cerescului, printr-un proces de dilatare orbitală. Astre necunoscute, planete fără nume sînt atrase în mişcarea de revoluţie a pămîntului ce redevine,

https://biblioteca-digitala.ro

Marguerite Gachet la pian; şesul aproape de Auvers

ca pe vremea lui Ptolemeu, centrul universului. Printr-o desfăşurare paralogică, insuflată de o neţărmurită dorinţă de cucerire, convertită în magnetism atotputernic, un întreg sistem planetar e transformat în satelit, prins în mreaja nelimitată a iluziei. Apropiindu-se arbitrar şi incredibil de văzul nostru, ca prin lentila unui telescop gigant, o cunună de comete spiralate, o aură din cozi de foc, fugărindu-se prin spaţii, încoronează existenţa terestră. Printr-o extraordinară metaforă, născută în chinurile unei noi faceri, *terra* e identificată cu eul artistului. Pentru a realiza această închipuită odisee, artistul nu se autoexpulzează din limitele tangibilului, nu se detaşează de propria-i condiţie, ci o redimensionează, făcînd-o aptă a cuprinde necuprinsul şi a supune ordinea sideralã. Imensitatea cosmică e restructurată iar zguduirea rezultă din stabilirea forţată a unor



raporturi ce nesocotesc legile obiective ale gravitaţiei interplanetare. Nu este un asalt asupra cosmosului, ci o luare în posesiune, prin limitarea a ceea ce este nemăsurat, prin polarizarea a ceea ce este inaccesibil. Domesticite, stelele se apropie cu o mişcare centripetă, evoluînd deasupra omului eliberat de destinul saturnian, care nu le mai simte opresiunea, ci le cheamă întru fraternizare. Relaţia eu-univers se echilibrează printr-o voită identitate. Imersia nemărginitului în finit naşte, dincolo de zbateri şi exasperări, conştiinţa omului demiurg. Nu e visul unui dement, ci supremul efort al unui postumanist de a se înstăpîni pe univers, de a lega esenţa universală, eternul, de esenţa sa pieritoare.

Uneori efortul este însă zadarnic. *Drum cu chiparoşi* evocă arborii, asemenea unor torţe carbonizate, evoluind şerpuitori spre zarea simultan vizitată de lună şi de soare, rotindu-se în unde concentrice, fără sens, ca nişte aştri morţi, avortaţi. Pe drumul de ţară, cuplul din trăsurica mînată la pas şi cei doi bărbaţi păşind absorbiţi prin colbul zilnic, ignoră chinuita grandoare a imaginii.

Încordarea extremă se citeşte pe figura rigidă a *Supraveghetorului Trabu*, din ospiciu. Fixitatea privirii încărcate, nasul acvilin coborînd spre linia strînsă a gurii, trădează o reţinere concentrată, un ermetism încleştat. Mobilitatea liniilor, ce brăzdează halatul, evoluează neliniştit şi discontinuu în direcţii sinuos paralele, contrastînd cu nemişcarea personajului în care mocneşte, ascunsă, copleşită de tăcere, suferinţa încrîncenată a condiţiei umane.

Doar florile îi inspiră artistului răgazul rar al destinderii, fără a-l izbăvi cu desăvîrşire din menghina crispării. *Trandafirii albi* în vas verde, pe fond verde, sugerează o avalanşă de fragede încercuiri, căutînd să scape, asemenea unui zbor de fluturi captivi, sau unei înrobite fulguiri de nea, din strînsoarea somptuoasă a mănunchiului, împovărat de propria-i eflorescenţă, lunecînd într-o cădere de frumuseţi alb catifelate. *Irişii* desfăşoară capricioase petale, vălurind printre frunze rectilinii, înfipte în miezul lor ca nişte lame verzi. Lujere se frîng, fulgerate parcă de galbenul regal al fondului ce condensează emanaţii solare.

Pictat probabil înaintea plecării din Saint-Rémy, *Ultimul autoportret* duce la paroxism tragica înfruntare. Stă încremenit în haina verde, doar ochii azvîrlă fulgere a căror simbolică proiecţie îşi află ecoul în ritmul rotativ al fondului, cuprins de un incendiu verde. Combustia interioară e transferată acestei viscoliri de spirale, de unduiri flamboaiante. Agitaţia tuşelor, risipind imenşi vibrioni pe pînză, accentuează imobilitatea figurii, reflectînd un suprem efort de stăpînire a energiilor eruptive, cu o forţă de autodominare, împinsă pînă la plesnirea fibrelor ner-

https://biblioteca-digitala.ro

voase. Patetic, tragismul se exprimă cu o sumbră elocinţă, dînd o teribilă explicitare duelului dintre furtuna lăuntrică şi suprema încordare volitivă.

În mai 1890, Vincent soseşte la Auvers-sur-Oise, aşezat pe rîul unde odinioară Daubigny îşi pictase primele pînze în aer liber. Devine pacientul doctorului Gachet, prieten cu Pissarro, Guillaumin şi Cézanne, preocupat în aceeaşi măsură de artă, ca de medicină, pasionat de *acvaforte*, tehnică în care îl iniţiază pe noul pacient. Van Gogh îi observă extravaganţele şi îl consideră deopotrivă, dacă nu mai grav, atins de nevroză. *Portretul doctorului Gachet* surprinde prin modernitatea caracterizării lapidare. E înfăţişat în redingota de alpaca albastră, cu o caschetă albă şi rămureaua de digitală, simbolizînd specializarea sa în cardiopatii. Frunzele verzi exaltă tonul plat al mesei roşii, cele două nuanţe de albastru ale fondului se acordă cu părul de culoarea morcovului. Extinse pe mari suprafeţe distinct delimitate, tonurile dense, saturate, incorporează lumina, iradiind-o asemenea unor vitralii. O incurabilă melancolie emană din magnetismul privirii de culoarea apei; arcuite oblic, sprîncenele suie cu încruntarea frunţii, gura dezabuzată îşi coboară colţurile sceptic într-un facies de neurotic, aflîndu-şi corespondentul în paloarea mîinilor «de mamoş». Indolenţa meditativă a atitudinii poartă amprenta depresiei, a unei universale apatii, *spleen* în care Vincent îşi regăseşte, ca într-o simbolică oglindă, echivalentul psihotic.

Cu toate acestea, iunie îi aducea speranţe. Schimbarea de mediu acţionase înviorător, provocînd o stenică relaxare, traversată de iluzia totalei restabiliri. Frumuseţea gravă a peisajului nordic, şesuri întinse şi coline vaste ca marea, calmul zărilor îl însenineză. După sufocanta claustrare de la Saint-Rémy, respiraţia în sfîrşit liberă în mijlocul acestei imensităţi alinătoare îi trezeşte o nouă bucurie de a trăi şi de a crea. Van Gogh simte că disciplinarea voluntară, activitatea metodică sînt cel mai eficace paratrăznet pentru maladia sa. Imaginaţia e cucerită, paleta se revitalizează, adoptînd o policromie simplă şi puternică, absolutizînd dominantele reci, stimulate de un roşu temerar, de o violciune stridentă, ca un sunet de alămuri. Coloritul dobîndeşte sclipiri vitroase şi densităţi de smalţ translucid, euforia împovărată a viziunii elimină tendinţa de cifrare a sensurilor, exprimîndu-se cu un fel de nemjlocită ingenuitate. Esenţializarea se înfăptuieşte fără efort, ocolind simbolul, cedînd unei spontaneităţi exuberante, pe alocuri umbrită totuşi de presentimente funeste. Somptuoşi, *Castanii în floare* par uriaşe lampadare cu lumînări galbene, albe, pîlpîitoare în stufoasa arhitectonică a frunzişurilor rotunde. *Biserica din Auvers* condensează splendori sticloase în fascinaţia tonurilor reci. Larg în prim plan, drumul se bifurcă în două braţe retractile, înconjurînd insula verde a pajiştii pe care se înalţă, ca o corabie pietrificată în mijlocul curgerii eterne a timpului, ca un enorm relicviar încrustat cu smalţuri de Limoges, edificiul gotic. Telurică, în monumentalitatea sa mai curînd greoaie, decît avîntată, clădirea se conturează amplă, cu linii clătinate pe un cer de cobalt. Vitraliile ultramarin sînt izolate prin contraforturi, vetusta zidărie înoată în verde şi în reflexe violete, potenţate de carminul acoperişului.

Zveltă, cu silueta delicat prelungită de graţia descendentă a faldurilor alburii, *Marguerite Gachet la pian* se profilează vaporoasă pe fondul decorativ, reconfirmînd preocuparea pentru ceea ce artistul numea «portretul-apariţie». Atracţia pentru făptura umană nu se epuizează, îndreptîndu-l necontenit spre «singurul lucru în pictură care mă mişcă pînă în adîncul sufletului şi care mai mult decît orice mă face să simt infinitul».

Lucrează cu ameţitoare grabă, năzuind să atingă acea stare supremă care este pentru el «plină de calm şi de pură armonie, consolatoare ca o muzică». Dar iulie stîrneşte noi nelinişti. Raporturile cu Gachet devin încordate, Théo e bolnav, hărţuit de griji materiale şi de disensiunile cu patronii. Agravarea dificultăţilor se anunţă opresantă, ridică probleme, pretinde soluţii. Mai mult ca niciodată, Vincent se simte o inutilă povară, un becisnic exilat în singurătatea de neîndurat, pradă tuturor incertitudinilor, tuturor temerilor. Presiunea psihică devine copleşitoare, angoasa îl asaltează cu îndoită virulenţă. Continuă totuşi să picteze, în mijlocul propriului său naufragiu.

Colibe dărăpănate, stînd gata să se prăbuşească, la Chaponval, străzi din Auvers în care o vegetaţie intens colorată se acordă cu miniul acoperişurilor abrupte, drumuri verzi şi alburii, scări galbene de lemn, facilitînd accesul în pantă, case vechi la Cordeville, alternează cu priveliştea *Primăriei din Auvers*, pavoazată de 14 iulie. Curios centrată, pare o pagodă jucăuş desenată, ivită printre trunchiuri subţiratice, prefigurînd un stil grafic ce-i aparţine parcă lui Dufy. Prospeţimea coloritului şi vivacitatea liniei disimulează anevoie tensiunea nervoasă, trădată de mobilitatea pensulaţiei largi.

Cîmpiile pe care snopii se aliniază ritmic — într-o suită de înclinări complementare, asemenea unui dans opulent cu reverenţe festive — , holde legănate în cadenţa învoaltelor graminee se desfăşoară lent sub valurile de aer cald, toropite de arşiţa limpidă. Alteori se învolburează sub greutatea cerurilor sumbre, apăsate de plumb şi sineală, înfiorate de apropierea furtunii ce ameninţă în mijlocul unei acalmii toride. În *Lan de grîu cu corbi*, lupta cromatică dintre stridenţele albastre, cotropitoarele

https://biblioteca-digitala.ro

stoluri de corbi și aurul agitat al țarinilor, materializează conflictul tragic. Mărginite de verdele ierburilor, drumurile, ca o rană vie, au culoarea cărnii însîngerate, pălind sub excesul luminii. Înverșunarea dintre soare și umbră se enunță terifiantă, spasmodica încleștare zguduind rădăcinile rațiunii. Exasperată, voința se zbate cu un ultim impuls spre lumină, refuzînd să cedeze sub violența nimicitoare a zborului negru. Tabloul acesta e pictat cîteva zile înaintea suicidului, cînd împrumutînd un pistol, Vincent se duce pe același cîmp să împuște aceiași corbi, care îl împresuraseră cu norul lor nefast. Își trage un glonte în piept.

Dacă depășea impasul fatal, ar fi continuat probabil să creeze. Dar opera păstrată este atît de fecundă și plină de consecințe pentru evoluția ulterioară a artei moderne, încît confirmă realizarea unui mare, incontestabil destin artistic. Un destin hrănit cu substanța infinit de vulnerabilă, infinit de intrepidă a unui om care a știut să-și constrîngă geniul, să se autostăpînească prin forța rațiunii și prin elevație morală.

Fovii îi datorează emanciparea culorii, dincolo de orice opreliști tradiționale, structurarea insolită a spațiului prin contrastele tonale ce substituie clarobscurul în accepția sa obișnuită. Chiar și nabismul are tangențe de principiu cu pictura lui Van Gogh. Reflectarea stării emoționale prin echivalențe plastice, proiecția universului lăuntric în existența obiectivă, acest concept al corespondențelor, întemeiat pe deformarea subiectivă a realității, ca o libertate îngăduită, pornește tot de la Van Gogh. Dar în timp ce această modalitate constituia pentru el o cale de acces spre simbolurile universale, pentru nabiști va deveni sursa nelimitată a unor speculații decorative.

Prin toate însușirile fundamentale, Vincent este nu numai un precursor, ci un exponent al expresionismului. Vigoarea expresiei dramatice, acea mare încărcătură pasională ce se traduce prin viziuni absolutizate relevă profunzimea filonului tragic. Figurarea hipertrofiată a realului, tinzînd nu atît spre fantastic, cît spre exprimarea unei pararealități, conformă simțirii sale, slujește un expresionism activ, dominat de relația obsesională om-natură. Grevat de rezonanțe dramatice, antropocentrismul său depășește stadiile depresive, se întemeiază pe o vitalitate eroică, proclamă iubirea ca factor de rezistență împotriva negativării destinului uman.

Limbajul paroxistic exaltă forma, linia, dar mai ales culoarea. Exagerarea, ca principiu de potențare a expresiei, nu este însă împinsă, în ciuda unor efecte izbitoare, pînă la marginile arbitrarului. Rictusul durerii nu degenerează în grimasă, exasperarea nu ajunge să îmbrace masca tragică. O perpetuă nevoie de coordonare frînează stările halucinatorii, evitînd automatismul ideilor, disocierile și asocierile întîmplătoare. Controlul mental nu se suspendă, chiar delirul oniric e organizat în virtutea unei logici, oricît de subiectivă ar fi ea. Iar dacă înclinarea spre fabulos se manifestă ca un reflex de transfigurare a existenței, ceea ce este bizar în pictura sa nu atinge treapta enigmaticului. Tragedia sa este clar motivată, lupta cu angoasa, cu acel *Lebensangst* care e o stare tipic expresionistă, nu se soldează cu o înfrîngere fără de apel în fața unei conștiințe ce ideatic refuză capitularea. Întreaga pictură a lui Van Gogh, tot ceea ce este efuziune individualistă și elan spre universalitate, se concentrează în ultimă instanță întru afirmarea unor înțelesuri primare, ineludabile, exprimînd grandoarea unei naturi atotcuprinzătoare, glorificînd viața și omul printr-o operă singulară în care și-a incrustat eul suferind.

https://biblioteca-digitala.ro

NOTE

1. Cf. Van Bever, A., *Un peintre maudit*, în *La Plume*, Paris, 1/15 iunie, 1905; Coquiot, G., *Des peintres maudits*, Paris, 1924.

2. Ereditatea sa familială înregistrează mai multe cazuri de epilepsie — consemnate de d-rul Peyron în fişa medicală de la ospiciul din Saint-Rémy — , sigur precedenţa unei mătuşi epileptice, pe linie maternă. Van Gogh se referă probabil la aceste antecedente psihopatologice, menţionînd în scrisorile către Théo: « nevroza noastră » care « este şi o moştenire fatală », « care vine de departe ». Théo a decedat la şase luni după suicidul pictorului, în urma unei paralizii generale şi a unor accese de demenţă, ale căror cauze n-au fost încă definitiv limpezite.

3. Diagnozele, succesiv propuse, nu prezintă decît un consens foarte relativ, avînd aspecte obscure. Ipotezele au oscilat între schizofrenie şi o epilepsie cu forme psihice, părere susţinută mai ales de şcoala medicală franceză. S-au prezumat însă şi posibilităţile unei tumori cerebrale, o stare psihopatică manifestată prin accese psihogene, de asemenea etilismul, cu accese îndoielnice de *delirium tremens*. Investigaţiile cele mai importante s-au ramificat în direcţia procesului schizofrenic, susţinut îndeosebi de Karl Jaspers şi a unui proces epileptic, interpretat de H. Gastaut în lumina noilor cercetări relativ la epilepsia psihomotrice. F. Minkovska argumentează această teză, întemeindu-se şi pe analiza operei. Cea din urmă este ipoteza cea mai plauzibilă, ţinînd cont de formele atipice şi de inevitabila intricare a maladiei, probabil ereditară, cu efectele alcoolismului. În anumite intervale, Van Gogh a abuzat de absint care, în doze mari, devine toxic, provocînd efecte halucinogene.

4. Unii autori au interpretat acest gest ca o primă manifestare a nebuniei lui Van Gogh.

5. « Tristeţe », « suferinţă », în limba engleză.

6. Cîteva desene de Ernst Ludwig Kirchner: *Nud de fată ghemuită (Fränzi)* şi *Cuplu de artişti* (c. 1910, ambele la Hamburg, Kunsthalle), *Fränzi şi Marcella* (1910, Colecţie particulară), *Bust de fată* (1912, Colecţie particulară) relevă o evidentă analogie în spirit expresionist. Cf. *Meister der Zeichnung in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt / Main, 1967, Nr. cat. / repr. 100, 101, 102, 103.

7. Un alt inconvenient rezidă în instabilitatea moleculară a bitumului, ce provoacă dilatări şi contracţii necurmate sub influenţa variaţiilor de temperatură, ducînd la fisurarea suprafeţelor pigmentare.

8. Culoare brun-negricioasă utilizată în laviuri, obţinută din funingine solubilizată în apă şi amestecată cu clei. De fapt brun de funingine.

9. *Les Impressionnistes en 1886*, în *Vogue*, 1887 şi *Le Néo-Impressionnisme*, în *L'Art moderne*, 1887.

10. Marie-Eugène Chevreul, chimist francez, preocupat de utilizarea coloranţilor în arta industrială, în domeniul tapiseriei mai ales, enunţase încă din 1825, se pare, legea contrastului simultan, relativ la exaltarea reciprocă a complementarelor juxtapuse, descoperind că o culoare intensă în lumină îşi cheamă simultan complementara în umbră, printr-un contrast reflex. *De la loi du contraste simultané des couleurs . . .*, Paris, 1839 (reeditată în 1889) şi *Des couleurs et de leurs applications aux arts industriels, à l'aide des cercles chromatiques*, Paris, 1864.

11. În 1884, Vincent îi scrie lui Théo relativ la impresionism: « ce anume se înţelege prin acest termen mie nu mi se pare încă limpede » sau: « Există o şcoală a impresioniştilor. O cred. Dar eu nu ştiu despre ea mare lucru ».

12. *Grammaire des arts du dessin*, Paris, 1867 şi *Les Artistes de mon temps*, Paris, 1876.

13. Două complementare amalgamate pe paletă, în proporţii egale, dau griuri absolute, nenuanţate. Însă prin varierea proporţiilor în mixtură, se obţin tonuri « rupte », adică nuanţate în tenta complementarei precumpănitoare.

14. În 1882, la Haga, Van Gogh fusese de asemenea preocupat de întemeierea unei asociaţii de artişti, în scopul democratic al ajutorului reciproc şi al unei activităţi solidare, menită să contribuie la răspîndirea reproducerilor de artă în mase. Ideea revine la Paris (1886/87) în sensul organizării unor falanstere de pictori şi unor expoziţii colective.

15. Automutilarea putea fi provocată de o halucinaţie auditivă, în orice caz de o tulburare psihomotorie, în cursul căreia în cazurile de epilepsie pot surveni acte de violenţă, urmate de o stare amnezică.

16. Gauguin afirmă în memoriile sale scrise la Atuana, în insulele Marchize, în 1903 *(Avant et après*, Paris, 1923) că Van Gogh l-ar fi atacat cu un brici. În relatarea către Émile Bernard, el omisese însă acest incident, or această relatare era făcută la patru zile după plecarea grăbită de la Arles a lui Gauguin, care nu ezitase să-l părăsească pe Vincent în ciuda stării sale grave. (Scrisoarea lui Bernard către Albert Aurier, Paris, 1 ianuarie 1889) *Apud* Rewald, *Le Post-Impressionnisme*, Paris, 1961, p. 156 sqq.

17. (Colecţie particulară) Cf. *Meister der Zeichnung in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts*, Nr. cat. repr. 148.

https://biblioteca-digitala.ro

CRONOLOGIE

1853 30 martie — La presbiteriul din Groot Zundert (Brabantul septentrional) se naşte Vincent Willem, fiul pastorului protestant Theodorus Van Gogh şi al Annei Cornelia Carbentus.

1857 1 mai — se naşte fratele său Théo van Gogh.

1865 — 1869 Studii medii.

1869 iulie — Îşi începe cariera de funcţionar la sucursala Galeriei Goupil din Haga, apoi se transferă la Bruxelles, unde face vizite la muzee.

1872 Începutul corespondenţei cu Théo.

1873 E transferat la filiala Goupil din Londra. Se îndrăgosteşte de Ursula Loyer care îl refuză. Prima traumă.

1874 Vizită la Paris, unde are loc prima expoziţie impresionistă în atelierul Nadar. Revine la Londra.

1875 E transferat la Galeria Goupil din Paris. Disensiuni cu patronii. Începutul crizei mistice.

1876 Concediat, revine în Anglia, unde se angajează ca ajutor de institutor la Ramsgate, apoi la Isleworth. Primele contacte cu mizeria periferiilor.

1877 Comis de librărie la Dordrecht. Adîncirea obsesiei religioase. Pleacă la Amsterdam pentru a-şi prepara admiterea la Seminarul Teologic.

1878 Eşec la examenul de admitere. Urmează un curs de misionari la o şcoală evanghelică şi obţine o misiune voluntară în regiunea minelor din Borinage. Începe să deseneze.

1879 Pastor temporar la Wasmes. Demis, cunoaşte cea mai cruntă mizerie morală şi materială. Se detaşează progresiv de idealul religios.

1880 Vagabondează în neştire, suferă pînă la totala decrepitudine. Revine în Borinage (Cuesmes). Vocaţia artistică se precizează. Pleacă la Bruxelles, unde îl cunoaşte pe pictorul Ridder van Rappard. Ia lecţii de anatomie şi perspectivă. Primeşte primele ajutoare de la Théo.

1881 La presbiteriul din Etten are conflicte cu familia, pe tema dedicării sale artistice. Face o mare pasiune pentru verişoara sa Kee şi e din nou respins. Pleacă la Haga; pictorul Anton Mauve îl îndrumă cu bunăvoinţă.

1882 Concubinajul cu prostituata Christine. Execută studii, acuarele şi litografii. Pictează primele tablouri în ulei la Scheveningen.

1883 Pictează la Drenthe peisaje cu lande şi turbării. Revine în sînul familiei, la Nuenen şi îşi improvizează un atelier în spălătoria presbiteriului.

1884 — 1885 În 1884, la Paris, pictorii nonconformişti fondează Asociaţia Independenţilor, diferenţiindu-se de arta oficial acceptată. Van Gogh desenează şi pictează teme rustice. *Mîncătorii de cartofi* e prima sa operă importantă. Moartea subită a tatălui. În noiembrie pleacă la Anvers.

1886 Descoperă pictura lui Rubens şi crepoanele japoneze. Se înscrie la Academie, cu intenţia de a face studii sub îndrumarea lui Karel Verlat şi Eugène Sibert. Neputîndu-se adapta, renunţă. Un început de luminare a paletei se distinge. În februarie pleacă subit la Paris şi se instalează la Théo. Are revelaţia impresioniştilor şi a picturii luminoase. Vizitează ultima expoziţie a impresioniştilor. Gauguin face prima călătorie în Bretania. Van Gogh se înscrie în iunie la atelierul Cormon, unde îl cunoaşte pe Toulouse-Lautrec. Vizite asidue la muzeul Louvre.

1887 Van Gogh frecventează pe impresionişti (Pissarro, Degas), pe neoimpresionişti (Seurat, Signac), apoi pe Gauguin şi Bernard. Începutul prieteniei cu Émile Bernard. Suferă influenţa impresioniştilor, îndeosebi pe aceea a lui Monet, apoi aceea a poantilismului (Signac). Încearcă o adevărată pasiune pentru stampele japoneze (Expoziţia de la cafeneaua Tambourin). Relaţii amicale cu moş Tanguy. Stilul său suferă o totală transformare, interpretînd într-un mod personal cuceririle impresioniste. Van Gogh se angajează pe o cale novatoare. Gauguin pleacă în Panama şi Martinica.

1888 Epoca de apogeu artistic a lui Van Gogh. Pleacă în februarie la Arles. Iniţiază seria suitelor: livezile în floare, punţile din Arles, marinele de la Saintes-Maries, peisaje acvatice pe Ron, nocturne, floarea-soarelui, portretele familiei Roulin. Face proiectul unei colonii de artişti în ideea înfiinţării unui « atelier al Sudului » şi îl aşteaptă cu nerăbdare pe Gauguin care se afla în Bretania şi care soseşte în octombrie la Arles. Convieţuire furtunoasă, tulburată de nenumărate disensiuni. La 24 decembrie, Van Gogh suferă primul acces şi se automutilează. Gauguin îl părăseşte în grabă, plecînd la Paris. Van Gogh e spitalizat.

1889 Pictează autoportretele « cu urechea tăiată ». Maladia progresează şi pictorul se reinternează în spital. E vizitat de Signac. În aprilie are loc căsătoria lui Théo. În mai, Vincent se internează benevol la ospiciul Saint-Paul din Saint-Rémy, în apropiere de Arles. Trece prin crize violente, alternînd cu perioade de luciditate. Etapa « flam-

https://biblioteca-digitala.ro

boaiantă ». Pictează suitele măslinilor, munţilor, lanurilor de orz, chiparoşilor, peisajelor cu astre. Stil turmentat, cu accente suprarealiste. Gauguin pleacă pentru a doua oară în Bretania.

1890 În *Mercure de France* apare primul articol consacrat lui Van Gogh, sub semnătura lui Albert Aurier. Se naşte fiul lui Théo: Vincent Willem. La expoziţia de la Bruxelles, *Viile roşii de la Montmajour*, primul şi unicul tablou vîndut în cursul vieţii, e achiziţionat cu 400 franci. Vizită la Théo, la Paris. În mai pleacă la Auvers-sur-Oise, devenind pacientul doctorului Gachet, cu care e iniţial în relaţii bune. Face din nou o scurtă deplasare la Paris, unde îi întîlneşte pe Toulouse-Lautrec şi Aurier. Pictează portrete — doctorului Gachet şi fiicei sale Marguerite — , biserica şi primăria din Auvers, peisaje. Copleşit de griji şi de presentimentul unei noi crize, se împuşcă la 27 iulie şi moare două zile mai tîrziu. În vizită la Paris, Edvard Munch contemplă la Théo tablourile lui Vincent şi lucrări de Gauguin.

1891 25 ianuarie — moartea lui Théo. Retrospectiva Van Gogh, la Bruxelles şi Paris (organizată de Signac). Articolul lui Octave Mirbeau în memoria pictorului.

1892 Expoziţia Van Gogh, organizată de Émile Bernard.

https://biblioteca-digitala.ro

BIBLIOGRAFIE

BREMMER, H.P., *Vincent van Gogh, Inleidende beschouwingen*, Amsterdam, 1911.

BUCHMANN, M., *Die Farbe bei Vincent van Gogh*, Zürich, 1948.

COGNIAT, R., *Van Gogh*, Paris, 1953.
Correspondance générale de Vincent van Gogh, I — IV, Amsterdam, 1953/54

COURTHION, P., *Van Gogh raconté par lui-même et par ses amis, ses contemporains, sa postérité*, Genève, 1947.

DÖPPE — EHSER, R., *Vincent van Gogh, Sein Leben in Bildern*, Leipzig, 1963.

DOITEAU, V. dr. — LEROY, E. dr., *La folie de Vincent van Gogh*, Paris, 1928.

DURET, TH. *Van Gogh*, Paris, 1916.

ELGAR, F., *Van Gogh*, Paris, 1953.

ERPEL, F., *Die Selbstbildnisse Vincent van Goghs*, Berlin 1963 (în românește, București, 1967).

ESTIENNE, CH. – SIBERT, C.H., *Van Gogh*, Genève, 1953.

GASTAUT, H., *La maladie de Vincent van Gogh envisagée à la lumière des conceptions nouvelles sur l'épilepsie psychomotrice*, în *Annales médico-psychologiques*, vol. 114, nr. 2, 1956.

GRAPPE, G., *Van Gogh*, Genève, 1943.

GROHN, H.W., *Vincent van Gogh*, Leipzig, 1959.

HAMMACHER, A.M., *Vincent van Gogh*, Amsterdam, 1948, Milano, 1953.

HARIGA, J., *À propos de la psychologie de Van Gogh*, în *Acta neurologica belgica*, II, 1959.

HAUSENSTEIN, W., *Van Gogh und Gauguin*, Berlin, 1914.

HEMPHILL, R.E., *La maladie de Vincent van Gogh*, în *Proceedings of the Royal Society of Medicine*, vol. 54, nr. 12, 1961.

HUYGHE, R., *Van Gogh, Dessins*, Paris, 1938.

JASPERS, K., *Strindberg und Van Gogh*, Bremen, 1949, Paris, 1953.

JAMES, PH., *Van Gogh*, London, 1949.

KNUTTEL, G., *Vincent van Gogh*, Deventer, 1960.

LA FAILLE, J.B. de, *Catalogue raisonné de l'oeuvre de Vincent van Gogh*, I — IV, Paris — Bruxelles, 1928.

LECALDANO, P., *L'opera pittorica completa di Van Gogh e i suoi nessi grafici*, I—II, Milano, 1971.

LEPROHON, P., *Vincent van Gogh*, București, 1973.

LEYMARIE, J., *Qui était Van Gogh?*, Genève, 1968.

LIEBAU, H., *Vincent van Gogh*, Leipzig, 1965.

LUZZATO, G.L., *Vincent van Gogh*, Modena, 1936.

MARICA, V. — MACREA, R. dr., *Cazul Van Gogh*, comunicare la Simpozionul de Psihiatrie « *Stările anxioase* », Facultatea de Neurologie-Psihiatrie, Cluj, 1973 (ms).

MEIER-GRAEFE, J., *Vincent van Gogh, Le roman de celui qui cherchait Dieu*, Paris, 1964.

MENZHAUSEN, J., *Van Gogh*, Leipzig, 1957.

MEYER-SHAPIRO, *Vincent van Gogh*, New York, 1950.

MINKOVSKA, F., *Van Gogh, sa vie, sa maladie et son oeuvre*, Paris, 1963.

MITTELSTÄDT, K., *Vincent van Gogh*, Berlin, 1966.

NORDENFALK, C., *Vincent van Gogh*, Stockholm, 1943.

PACH, W., *Vincent van Gogh, A study of the artist and his work in relation to his times*, New York, 1936.

PARRONCHI, A., *Van Gogh*, Firenze, 1947.

PERRUCHOT, H., *La vie de Van Gogh*, Paris, 1955 (în românește, București, 1969).

PONCE, R., *Le cas et l'oeuvre de Van Gogh*, în *Revista de Neuropsiquiatria* (Lima), vol. 23, nr. 24, 1960.

READ, H., *Art and alienation, The role of the Artist in Society*, London, 1967.

REWALD, J., *Le Post-Impressionnisme, De Van Gogh à Gauguin*, Paris, 1961.

SCHERJON, W. — GRUYTER, J. de, *Vincent van Goghs great period — Arles, Saint-Rémy and Auvers-sur-Oise.*

SHIKIBA, R., *Vincent van Gogh, Sa vie et sa psychose*, Tokyo, 1954.

TERRASSE, Ch., *Van Gogh*, Paris, 1947.

TIETZE, H., *Vincent van Gogh*, Wien, 1922.

TRALBAUT, M.E., *Vincent Van Gogh, le mal aimé*, Lausanne, 1969.

UHDE, W., *Vincent van Gogh*, Wien, 1937.

VAN GOGH, V., *Scrisori*, I—II, 1955 (în românește, București, 1970).

VALSECCHI, M., *Van Gogh*, Firenze, 1952.

VINCHON, J.dr., *L'Art et la Folie*, Paris, 1950.

WEISBACH, W., *Vincent van Gogh, Kunst und Schicksal*, Basel, 1949.

https://biblioteca-digitala.ro

LISTA REPRODUCERILOR

În text:

LIVADĂ ÎN PROVENCE
Arles, 1888
desen cu trestia tăiată
Amsterdam
Rijksmuseum Vincent van Gogh

BĂRCI PE PLAJĂ
Saintes-Maries, 1888
Schiță dintr-o scrisoare
către Émile Bernard

STRADĂ ȘI CASE
Saintes-Maries, 1888
desen în tuș cu trestia tăiată
0,305×0,470 m
Basel, Colecția von Hirsch

STÎNCI CU STEJAR LA MONTMAJOUR
Arles, 1888
desen cu tuș în peniță
și trestia tăiată
0,240×0,310 m
Madrid, Colecția Caturla

NATURĂ MOARTĂ: CEAȘCĂ ȘI CAFETIERĂ
Arles, 1888
Schiță dintr-o scrisoare
către Émile Bernard

BĂRCI PE RON
Arles, 1888
Schiță dintr-o scrisoare

CAMERA LUI VINCENT LA ARLES
Arles, 1888
Schiță dintr-o scrisoare

PODUL TRINQUETAILLE (DIN ARLES)
Arles, 1888
Schiță dintr-o scrisoare

FILĂ DINTR-O SCRISOARE CĂTRE ÉMILE BERNARD
Arles, 1888

LIVADĂ LA ARLES PE TIMP DE PLOAIE
Arles, 1889
Schiță din singura scrisoare
adresată lui Paul Signac

MARGUERITE GACHET LA PIAN și ȘESUL APROAPE DE AUVERS
Auvers, 1890
Filă dintr-o scrisoare

În afara textului:

1. ȚĂRANI MÎNCÎND CARTOFI
Nuenen, 1885
ulei pe pînză
0,820×1,140 m
Amsterdam
Rijksmuseum Vincent van Gogh

2. MINER CU LOPATA PE UMĂR
Borinage, 1879
desen în cretă neagră,
creion, peniță, pensulă, laviu,
accentuat cu alburi
0,495×0,275 m
Otterlo
Rijksmuseum Kröller-Müller

3. ȚĂRANCĂ DIN BRABANT
Nuenen, 1885
desen în peniță și laviu
0,160×0,100 m
Amsterdam
Rijksmuseum Vincent van Gogh
(studiu pentru compoziția
Țărani mîncînd cartofi)

4. FEMEIE DE PESCAR
Haga, 1881—1883
desen în peniță

5. SORROW
Haga, 1882
litografie
0,385×0,290 m
Laren
Colecția V.W. van Gogh

6. NATURĂ MOARTĂ CU BUTELII
Nuenen, 1884—1885
ulei pe pînză
0,330×0,410 m
Otterlo
Rijksmuseum Kröller-Müller

7. MAMĂ CU COPIL
Haga, 1883
desen în creion și cărbune
cu accente albe
și laviu de bistru

8. CASE LA ANVERS SUB ZĂPADĂ
Anvers, 1885
ulei pe pînză
0,440×0,335 m
Amsterdam
Rijksmuseum Vincent van Gogh

9. AUTOPORTRETE
Paris 1886—1888
studii în creion și peniță
0,320×0,250 m
Laren
Colecția V.W. van Gogh

10. LE MOULIN DE LA GALETTE
Paris, 1886
ulei pe pînză
0,370×0,450 m
Otterlo
Rijksmuseum Kröller-Müller

11. RESTAURANTUL SIRENEI
Paris, 1887
ulei pe pînză
0,570×0,680 m
Paris
Musée du Luxembourg

12. GRĂDINA DE VARĂ A UNUI RESTAURANT ÎN MONTMARTRE (« LA GUINGUETTE »)
Paris, 1886
ulei pe pînză
0,490×0,640 m
Paris, Musée du Louvre
Galerie du Jeu de Paume

13. PODURILE DE LA CHATOU
Paris, 1887
ulei pe pînză
0,520×0,650 m
Zürich
Colecția E.G.Bührle

14. AUTOPORTRET PE FOND POANTILIST
Paris, 1887
ulei pe pînză
0,440×0,375 m
Amsterdam
Rijksmuseum Vincent van Gogh

15. ITALIANCA (LA SEGATORI)
Paris, 1887—1888
ulei pe pînză
0,810×0,600 m
Paris, Musée du Louvre
Galerie du Jeu de Paume

16. PORTRETUL LUI MOȘ TANGUY
Paris, 1887 (?)
ulei pe pînză
0,920×0,730 m
Paris, Musée Rodin

17. FEMEIE AȘEZATĂ LÎNGĂ LEAGĂN
Paris, 1887
ulei pe pînză
0,610×0,460 m
Amsterdam
Rijksmuseum Vincent van Gogh

18. CIOCÎRLIA
Paris, 1887
ulei pe pînză
0,540×0,645 m
Amsterdam
Rijksmuseum Vincent van Gogh

https://biblioteca-digitala.ro

19. PORTRET DE FEMEIE
LA CAFENEAUA TAMBOURIN
Paris, 1887—1888
ulei pe pînză
0,555×0,465 m
Laren
Colecţia V.W. van Gogh

20. INTRAREA LA BĂCĂNIE
Arles, 1888
ulei pe pînză
0,395×0,325 m
Amsterdam
Rijksmuseum Vincent van Gogh

21. PUNTEA DIN ARLES
(LE PONT DE L'ANGLOIS)
Arles, 1888
ulei pe pînză
0,540×0,650 m
Otterlo
Rijksmuseum Kröller-Müller

22. VEDERE DIN SAINTES-MARIES
Saintes-Maries, 1888
ulei pe pînză
0,640×0,530 m
Otterlo
Rijksmuseum Kröller-Müller

23. BĂRCI PE RON
Arles, 1888
ulei pe pînză
0,550×0,660 m
Essen, Folkwang Museum

24. FLOAREA-SOARELUI
Arles, 1888
ulei pe pînză
0,910×0,710 m
München
Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Neue Pinakothek

25. BĂRCI PE PLAJĂ (MARINĂ)
Saintes-Maries, 1888
ulei pe pînză
0,650×0,810 m
Amsterdam
Rijksmuseum Vincent van Gogh

26. PĂR ÎNFLORIT
Arles, 1888
ulei pe pînză
0,730×0,460 m
Amsterdam
Rijksmuseum Vincent van Gogh

27. CAFÉ-TERRASSE SEARA
Arles, 1888
ulei pe pînză
0,810×0,655 m
Otterlo
Rijksmuseum Kröller-Müller

28. CAFENEAUA DE NOAPTE
Arles, 1888
ulei pe pînză
0,700×0,890 m
New Haven
Yale University Art Gallery

29. « LA MOUSMÉ »
Arles, 1888
ulei pe pînză
0,740×0,600 m
Washington
National Gallery of Art

30. PORTRETUL FACTORULUI JOSEPH ROULIN
Arles, 1888
ulei pe pînză
0,640×0,480 m
Detroit, colecţie particulară

31. NOAPTE ÎNSTELATĂ PE RON
Arles, 1888
ulei pe pînză
0,725×0,920 m
Paris, colecţie particulară

32. EUGÈNE BOCH
Arles, 1888
ulei pe pînză
0,600×0,450 m
Paris, Musée du Louvre
Galerie du Jeu de Paume

33. GRĂDINILE DE ZARZAVAT
(VEDERE DIN CÎMPIA LA CRAU)
Arles, 1888
ulei pe pînză
0,725×0,920 m
Amsterdam
Rijksmuseum Vincent van Gogh

34. VECHEA MOARĂ
(CASĂ DIN CÎMPIA LA CRAU)
Arles, 1888
ulei pe pînză
0,645×0,540 m
Buffalo (N.Y.)
Albright-Knox Art Gallery

35. AUTOPORTRET CU LUMÎNARE
(ŞI CAPUL
UNUI ACTOR JAPONEZ,
DUPĂ TOYOKUNI III)
Arles, 1888
ulei pe pînză
0,810×0,600 m
Los Angeles, Colecţia Goetz

36. CASA LUI VINCENT LA ARLES
Arles, 1888
ulei pe pînză
0,760×0,940 m
Amsterdam
Rijksmuseum Vincent van Gogh

37. ALEEA SARCOFAGELOR
(LES ALYSCAMPS)
Arles, 1888
ulei pe pînză
0,730×0,920 m
Otterlo
Rijksmuseum Kröller-Müller

38. NOAPTE ÎNSTELATĂ
Saint-Rémy, 1889
desen în tuş cu peniţa
0,470×0,625 m
Bremen, Kunsthalle

39. NOAPTE ÎNSTELATĂ
Saint-Rémy, 1889
ulei pe pînză
0,730×0,920 m
New York
Museum of Modern Art

40. SCARA
PODULUI TRINQUETAILLE
Arles, 1888
ulei pe pînză
0,735×0,925 m
Brooklyn
Colecţia Brinkhorst-Kramarsky

41. MĂSLINII
Saint-Rémy, 1889
ulei pe pînză
0,720×0,920 m
Otterlo
Rijksmuseum Kröller-Müller

42. AUTOPORTRET
« À MON AMI PAUL G(AUGUIN)»
Arles, 1888
ulei pe pînză
0,620×0,520 m
Cambridge, Fogg Art Museum

43. CAMERA LUI VAN GOGH LA ARLES
Saint-Rémy, 1889
ulei pe pînză
0,565×0,740 m
Paris, Musée du Louvre
Galerie du Jeu de Paume
(replica versiunii de la Arles, 1888, Amsterdam
Rijksmuseum Vincent van Gogh)

44. PARCUL AZILULUI SAINT-PAUL
Saint-Rémy, 1889
ulei pe pînză
0,735×0,920 m
Essen, Muzeul Folkwang

45. LAN DE GRÎU CU CHIPAROŞI
(LES BLÉS JAUNES)
Saint-Rémy, 1889
ulei pe pînză
0,725×0,915 m
Londra, National Gallery

https://biblioteca-digitala.ro

46. COLȚ DIN PARCUL AZILULUI SAINT-PAUL (BANCA DE PIATRĂ)
Saint-Rémy, 1889
creion și trestie tăiată, cu sepia
0,620×0,470 m
Amsterdam
Rijksmuseum Vincent van Gogh

47. INFIRMIERUL TRABU
Saint-Rémy, 1889
ulei pe pînză
0,610×0,460 m
Solothurn, Colecția Dübi-Müller

48. CORIDORUL AZILULUI SAINT-PAUL
Saint-Rémy, 1889
ulei pe pînză
0,650×0,490 m
New York
Museum of Modern Art

49. SPITALUL DIN ARLES
Saint-Rémy, 1889
ulei pe pînză
0,740×0,920 m
Winterthur
Colecția Oskar Reinhart

50. GRĂDINA DOCTORULUI GACHET
Auvers-sur-Oise, 1890
ulei pe pînză
0,730×0,515 m
Paris, Musée du Louvre
Galerie du Jeu de Paume

51. AUTOPORTRET PE FOND FLAMBOAIANT
Saint-Rémy, 1889—1890
ulei pe pînză
0,650×0,540 m
Paris, Musée du Louvre
Galerie du Jeu de Paume

52. CHIPAROȘI
Saint-Rémy, 1889
desen în cretă neagră și tuș, cu peniță și trestia tăiată
Otterlo
Rijksmuseum Kröller-Müller

53. VEDERE DIN ALPILI
Saint-Rémy, 1889
ulei pe pînză
0,730×0,930 m
New York
Solomon R. Guggenheim Museum (împrumutul Fundației J. K. Thannhauser)

54. ȘESUL APROAPE DE AUVERS
Auvers, 1890
ulei pe pînză
0,735×0,920
München
Bayerische Staatsgemäldesammlungen
Neue Pinakothek

55. ȚĂRANCĂ TÎNĂRĂ CU PĂLĂRIE DE PAI
Auvers-sur-Oise, 1890
ulei pe pînză
0,920×0,730 m
Berna, Colecția Hahnloser

56. PLATANI (« PAVATORII »)
Saint-Rémy, 1889
ulei pe pînză
0,740×0,930 m
Cleveland (Ohio)
Museum of Art

57. DRUM CU CHIPAROȘI
Saint-Rémy, 1890
ulei pe pînză
0,920×0,730 m
Otterlo
Rijksmuseum Kröller-Müller

58. ARLEZIANA (PORTRETUL DOAMNEI GINOUX)
Saint-Rémy, 1890
0,650×0,540 m
São Paulo, Museu de Arte
(după un desen în cărbune de Gauguin, Arles, 1888, Bradford Pennsylvania, Colecția Hanley)

59. DOUĂ FETIȚE
Auvers, 1890
ulei pe pînză
0,515×0,515 m
Paris, Musée du Louvre
Galerie du Jeu de Paume

60. RAMURĂ DE MIGDAL ÎNFLORITĂ
Saint-Rémy, 1890
ulei pe pînză
0,730×0,920
Amsterdam
Rijksmuseum Vincent van Gogh

61. PRIMĂRIA DIN AUVERS
Auvers-sur-Oise, 1890
ulei pe pînză
0,720×0,930 m
odinioară la Chicago, Colecția Block

62. MARGUERITE GACHET LA PIAN (DETALIU)

63. MARGUERITE GACHET LA PIAN
Auvers-sur-Oise, 1890
ulei pe pînză
1,020×0,500 m
Basel, Kunstmuseum
Öffentliche Kunstsammlung

64. VAS CU TRANDAFIRI ALBI
Saint-Rémy, 1890
ulei pe pînză
0,930×0,720 m
New York, Colecția Lasker

65. CASE LA CORDEVILLE
Auvers-sur-Oise, 1890
ulei pe pînză
0,720×0,910 m
Paris, Musée du Louvre
Galerie du Jeu de Paume

66. BISERICA DIN AUVERS
Auvers-sur-Oise, 1890
ulei pe pînză
0,940×0,740 m
Paris, Musée du Louvre
Galerie du Jeu de Paume

67. COLIBE LA CHAPONVAL
Auvers, 1890
ulei pe pînză
0,650×0,810 m
Zürich, Kunsthaus

68. SCARA DIN AUVERS
Auvers, 1890
ulei pe pînză
0,508×0,711 m
Saint-Louis, City Art Museum

69. LAN DE GRÎU CU CORBI (FRAGMENT)
Auvers-sur-Oise, 1890
ulei pe pînză
0,505×1,005 m
Amsterdam
Rijksmuseum Vincent van Gogh

70. CÎMP SUB UN CER AMENINȚĂTOR
Auvers, 1890
ulei pe pînză
0,500×1,000 m
Amsterdam
Rijksmuseum Vincent van Gogh

71. PORTRETUL DOCTORULUI GACHET
Auvers-sur-Oise, 1890
ulei pe pînză
0,680×0,570 m
Paris, Musée du Louvre
Galerie du Jeu de Paume

https://biblioteca-digitala.ro

REPRODUCERI

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

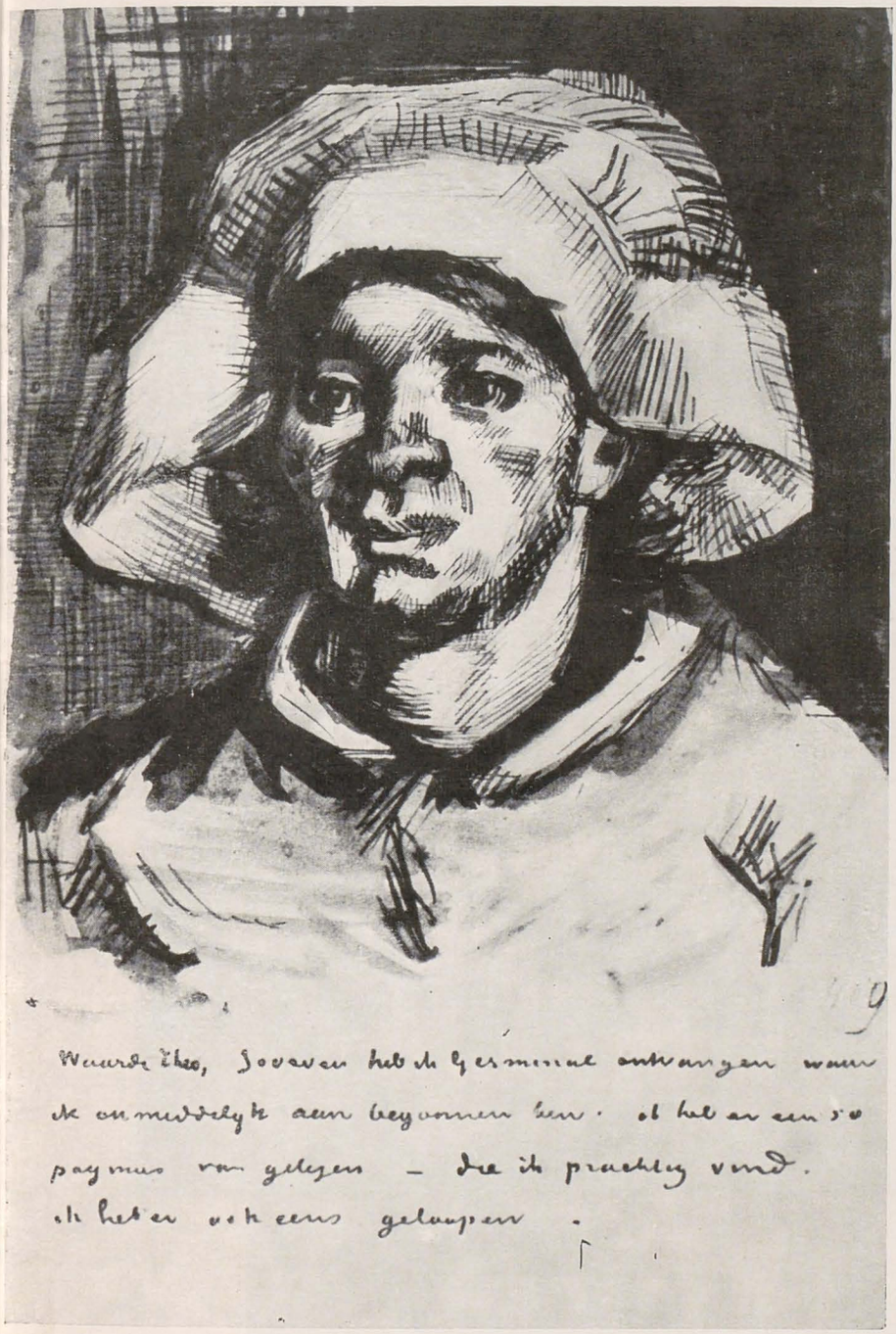
1. Țărani mîncînd cartofi

https://biblioteca-digitala.ro

2. Miner cu lopata pe umăr

https://biblioteca-digitala.ro

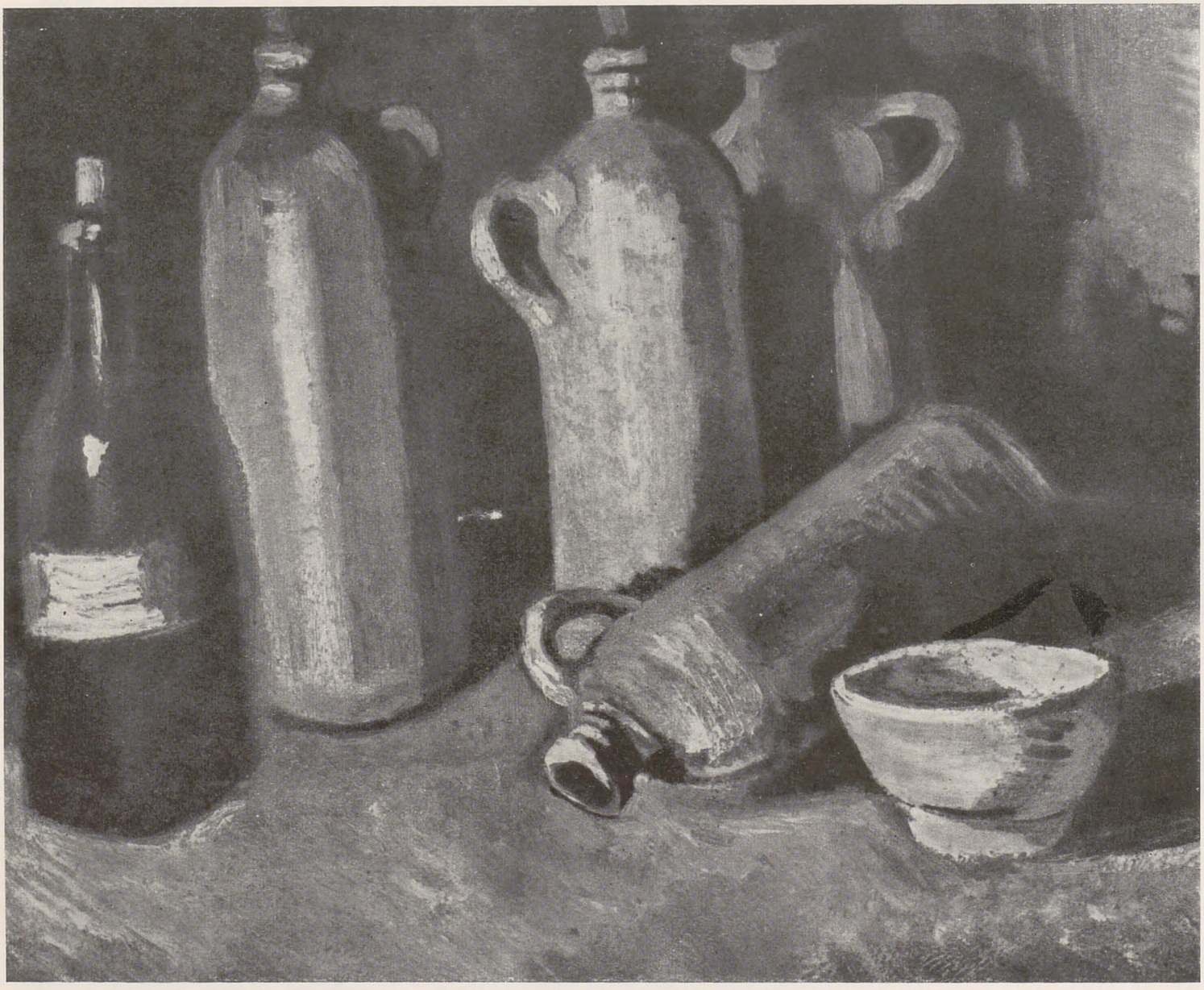
3. Țărancă din Brabant
4. Femeie de pescar
5. « Sorrow »



Waarde Theo, Sooveer heb ik germinaal antwangen waaer ik onmiddelyk aan begonnen ben · ik heb er een 50 paysmus van gelegen – die ik prachtig vond. ik heb er ook eens gelangen .

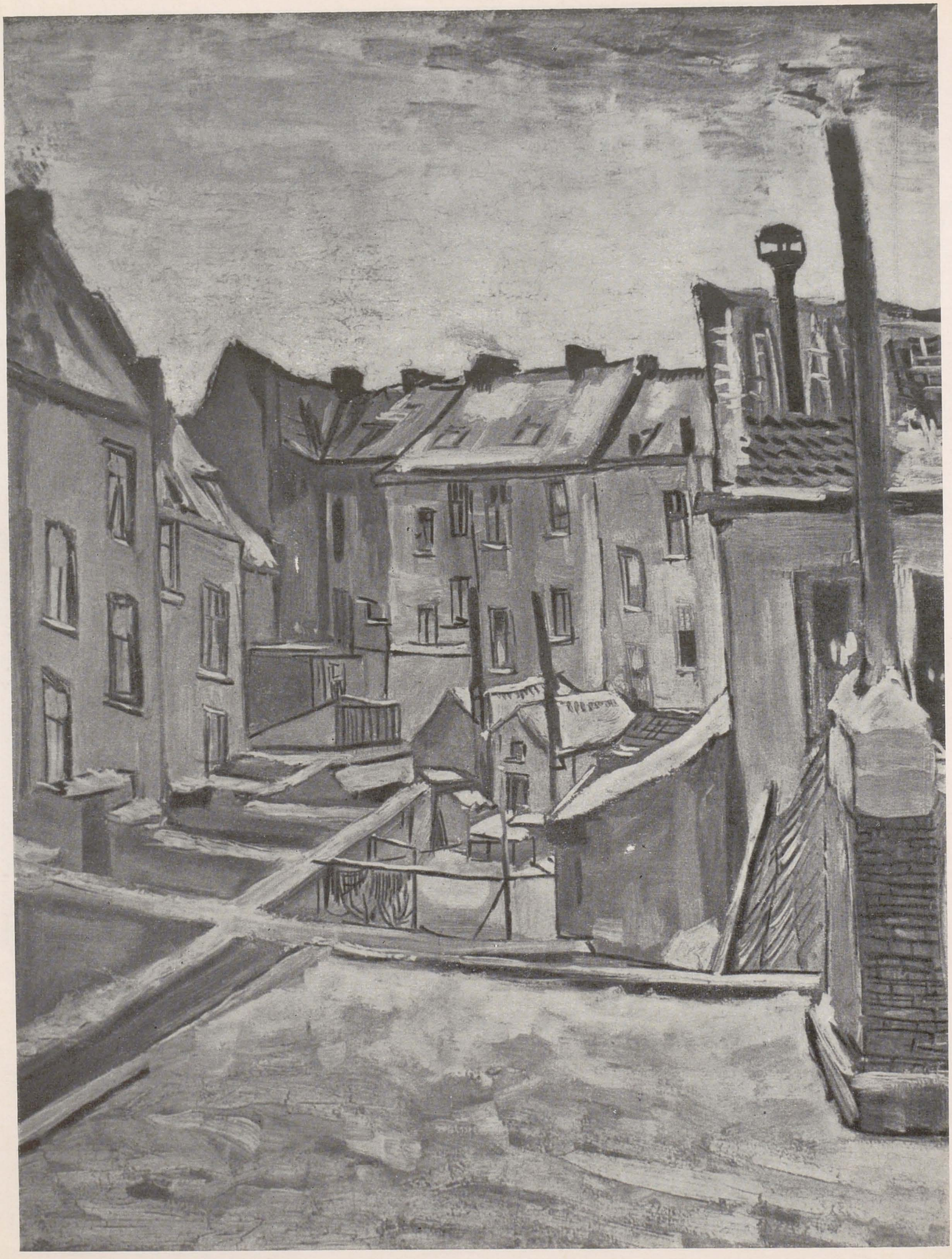
https://biblioteca-digitala.ro

6. Natură moartă cu butelii
7. Mamă cu copil



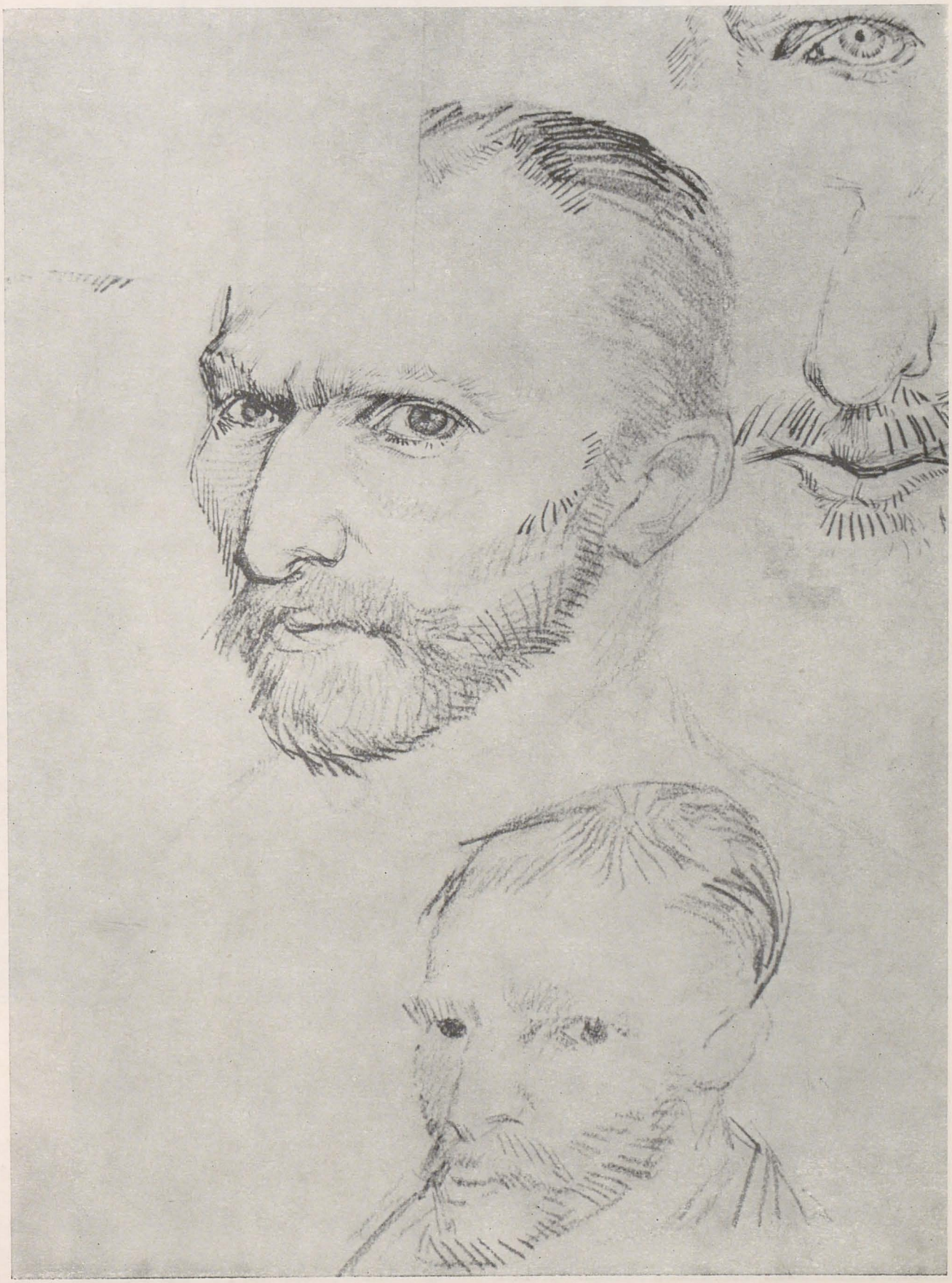
https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

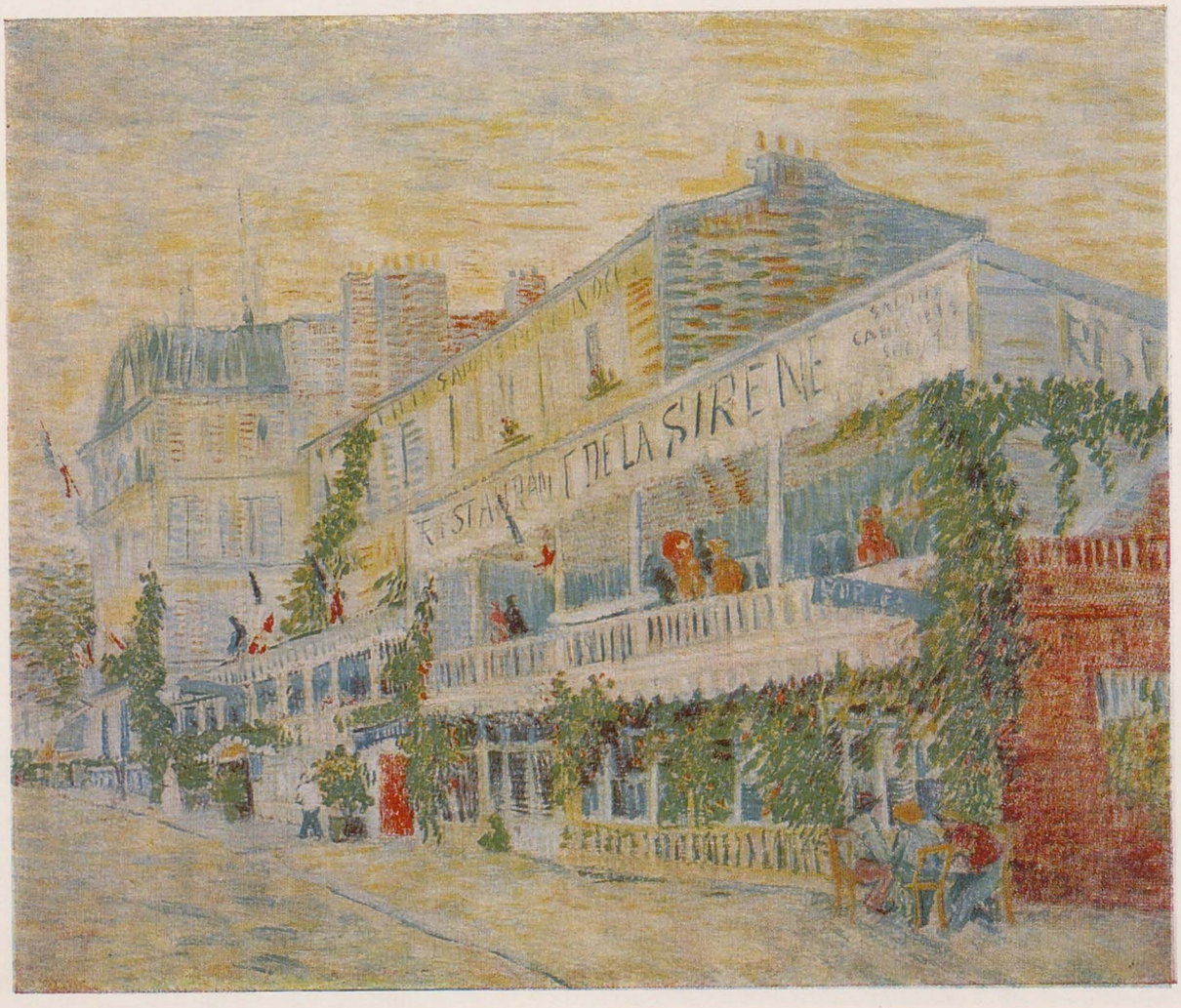


https://biblioteca-digitala.ro

8. Case la Anvers sub zăpadă
9. Autoportrete

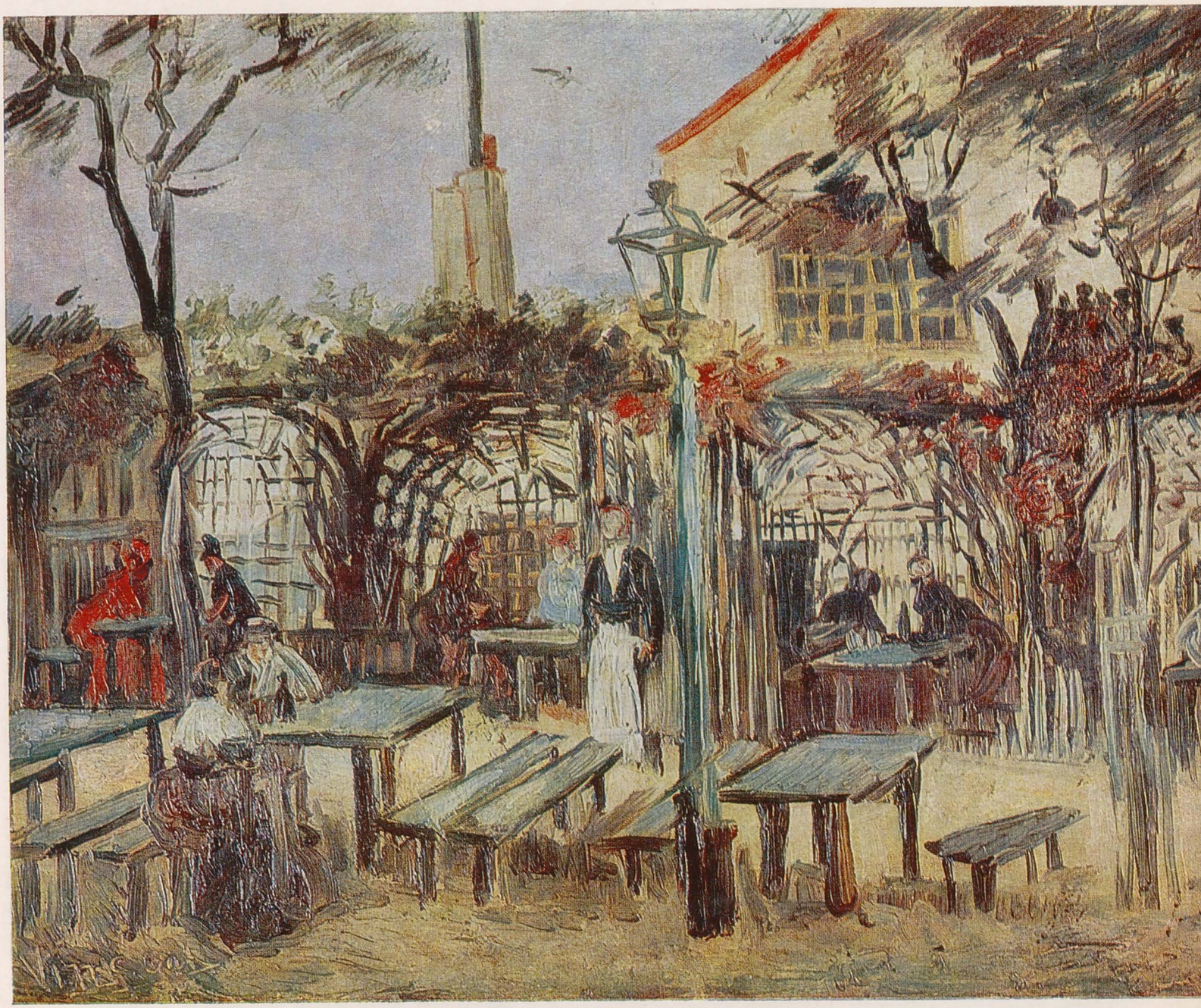


https://biblioteca-digitala.ro



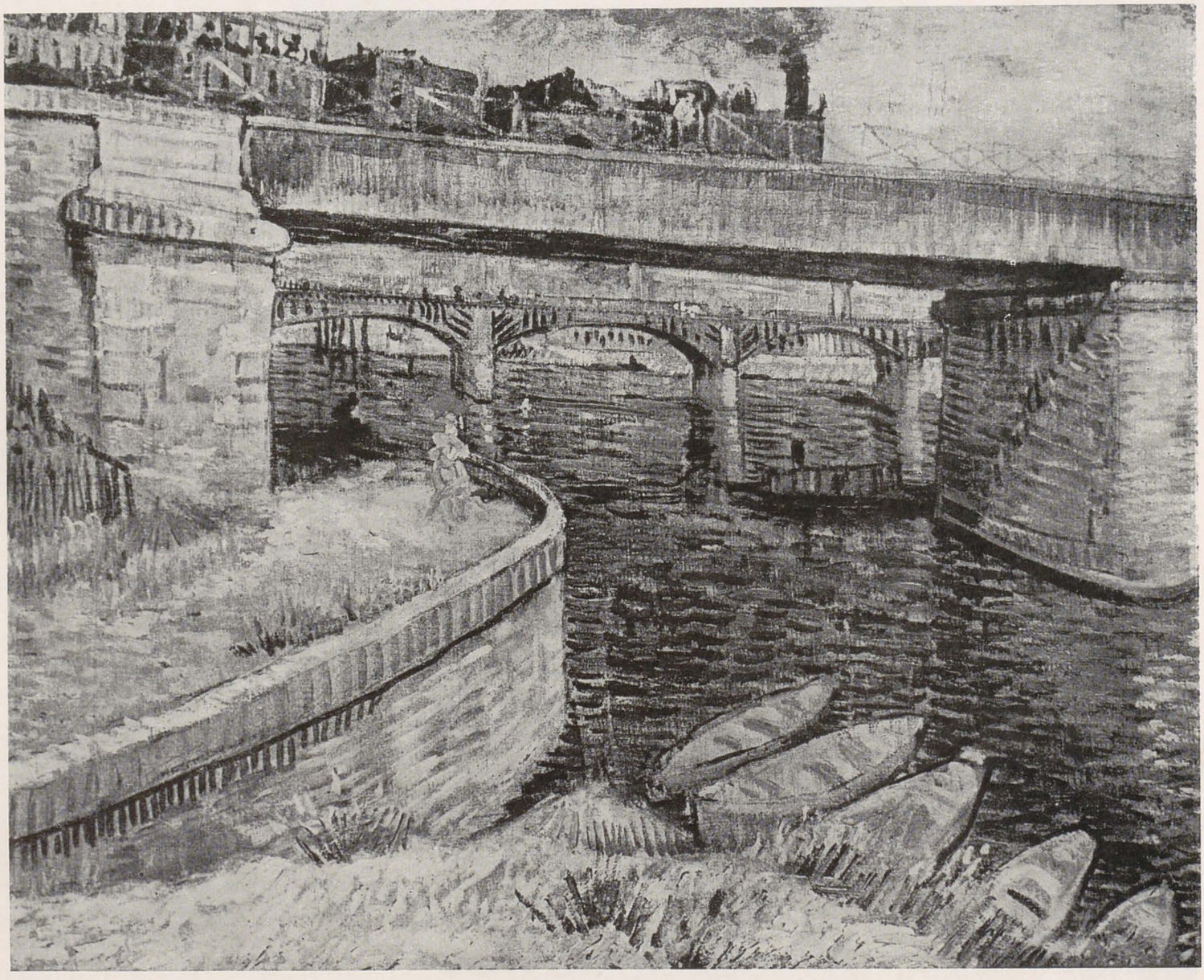
https://biblioteca-digitala.ro

10. Le Moulin de la Galette
11. Restaurantul Sirenei
12. Grădina de vară a unui restaurant în Montmartre («La Guinguette»)



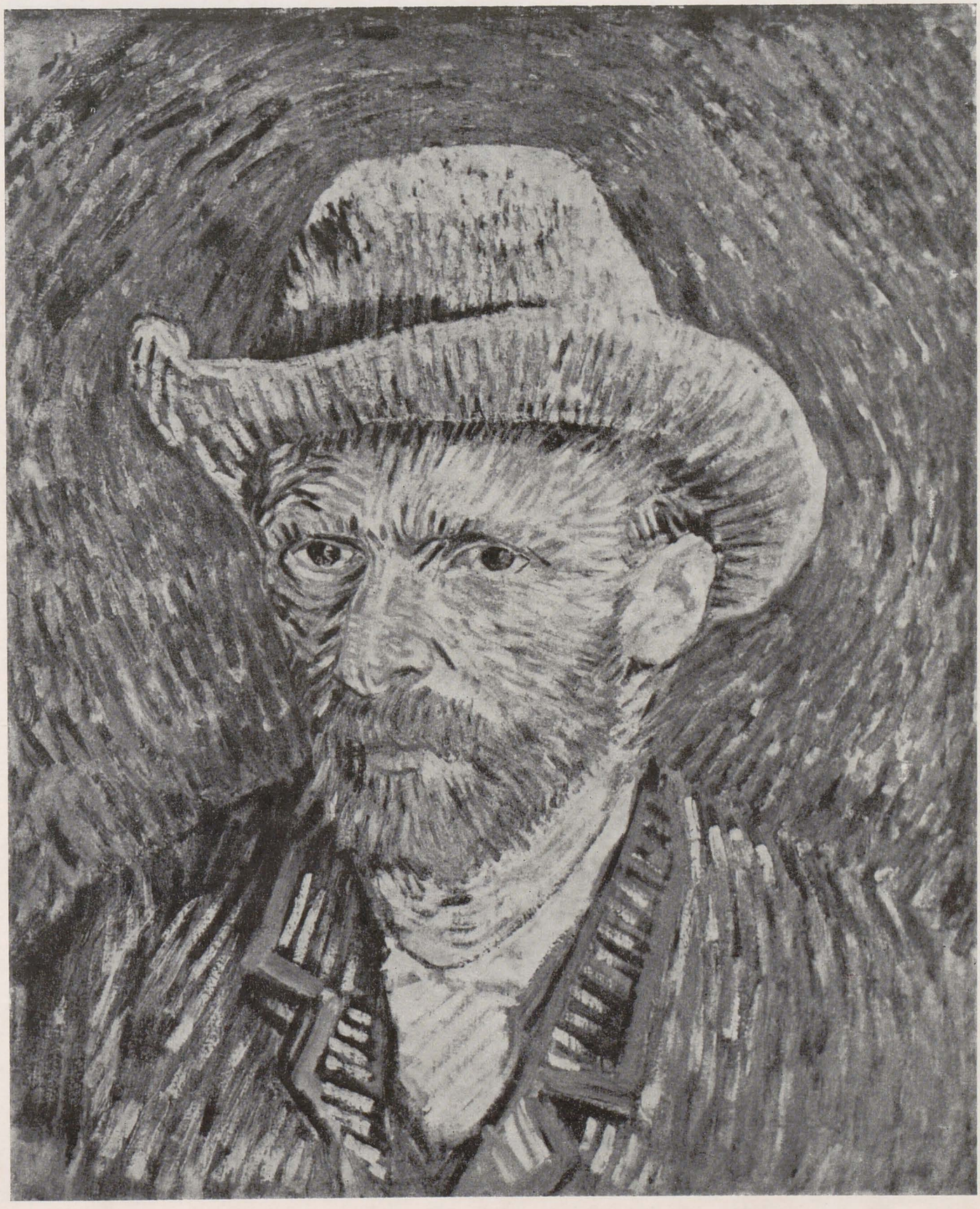
https://biblioteca-digitala.ro

13. Podurile de la Chatou



https://biblioteca-digitala.ro

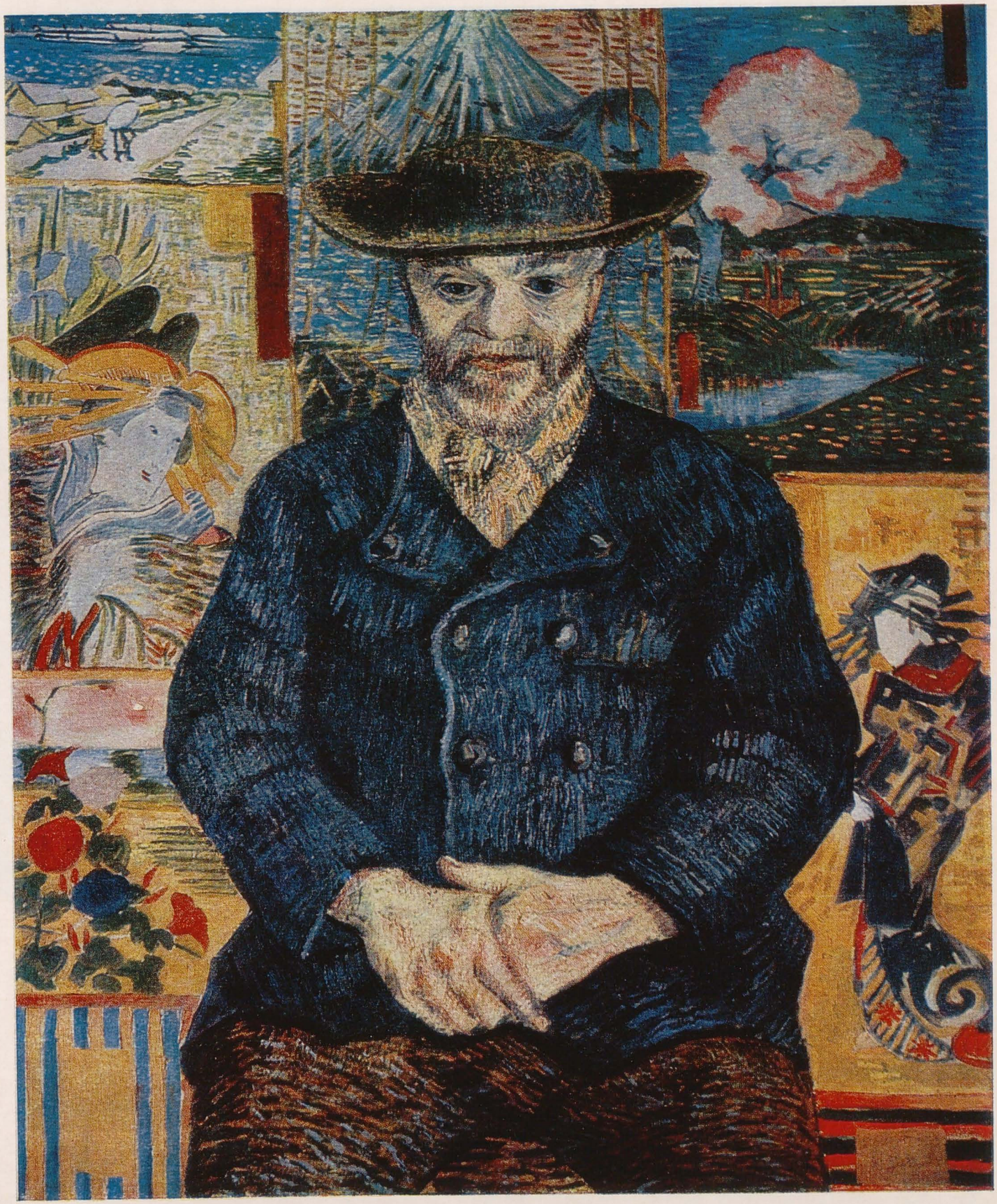
14. Autoportret pe fond poantilist



https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

15. Italianca (La Segatori)
16. Portretul lui Moș Tanguy

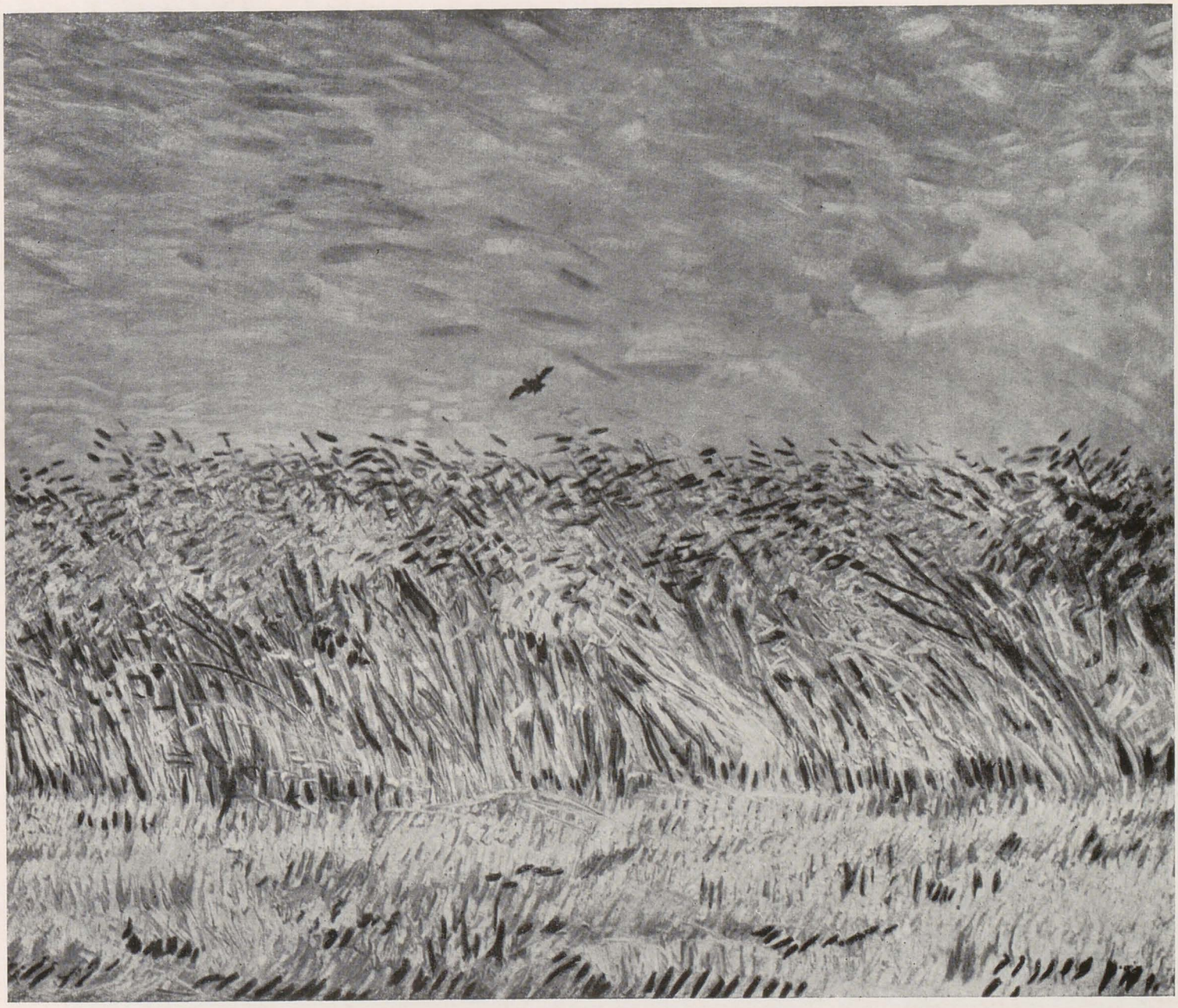


https://biblioteca-digitala.ro

17. Femeie așezată lîngă leagăn

https://biblioteca-digitala.ro

18. Ciocîrlia



https://biblioteca-digitala.ro

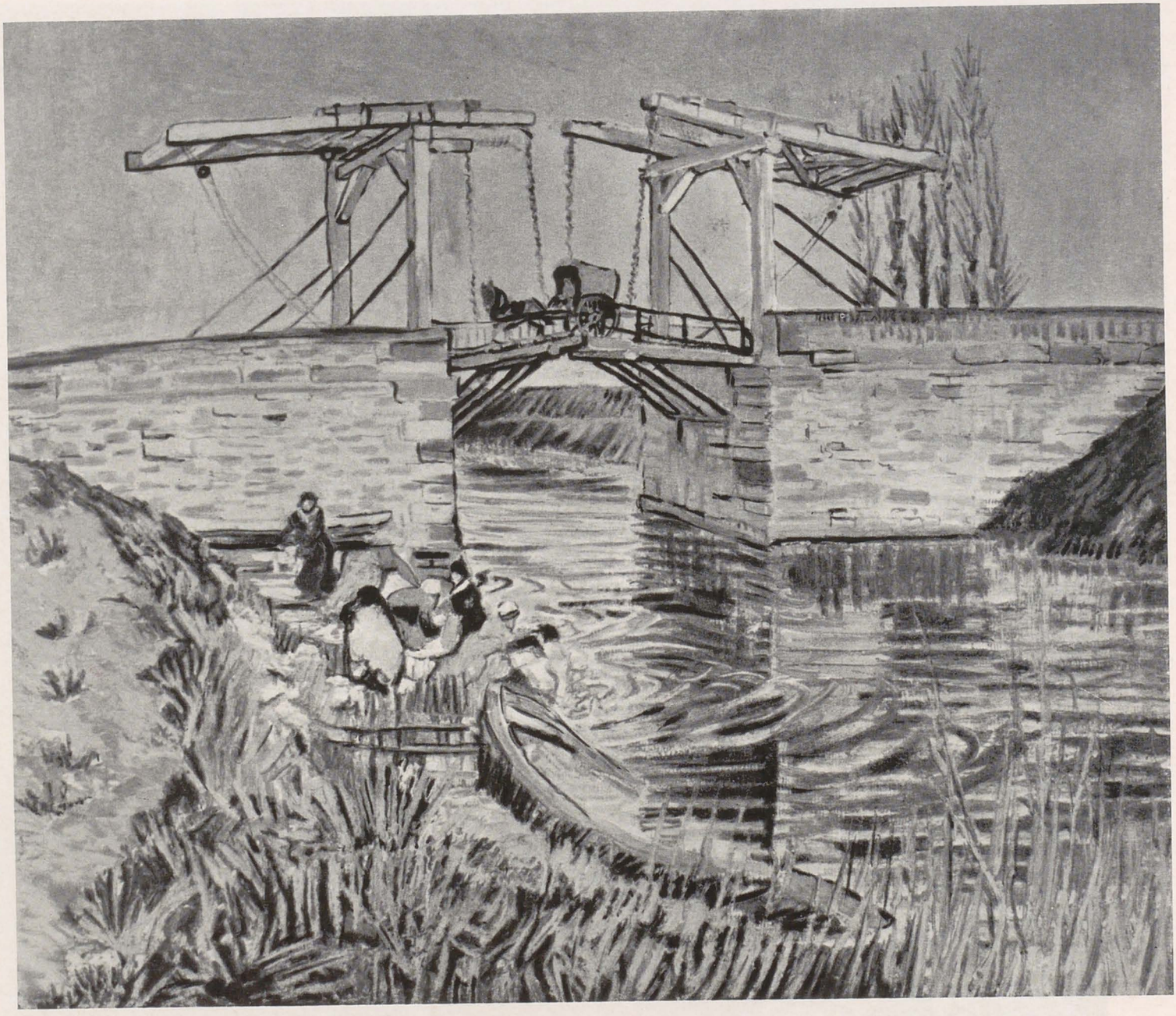
19. Portret de femeie la cafeneaua Tambourin

https://biblioteca-digitala.ro

20. Intrarea la băcănie

https://biblioteca-digitala.ro

21. Puntea din Arles (Le Pont de l'Anglois)

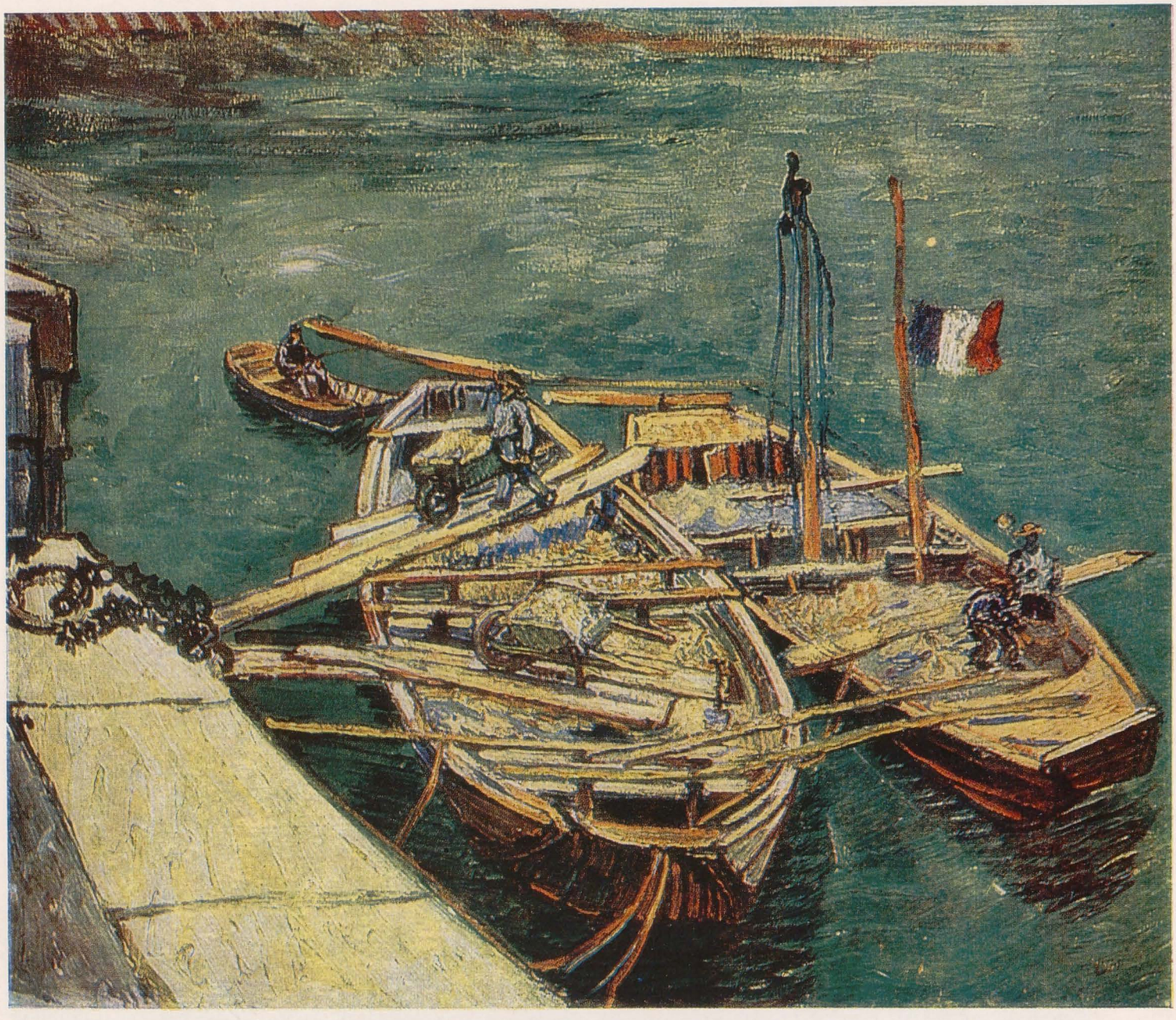


https://biblioteca-digitala.ro

22. Vedere din Saintes-Maries

https://biblioteca-digitala.ro

23. Bărci pe Ron
24. Floarea-soarelui



https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

25. Bărci pe plajă (Marină)

https://biblioteca-digitala.ro

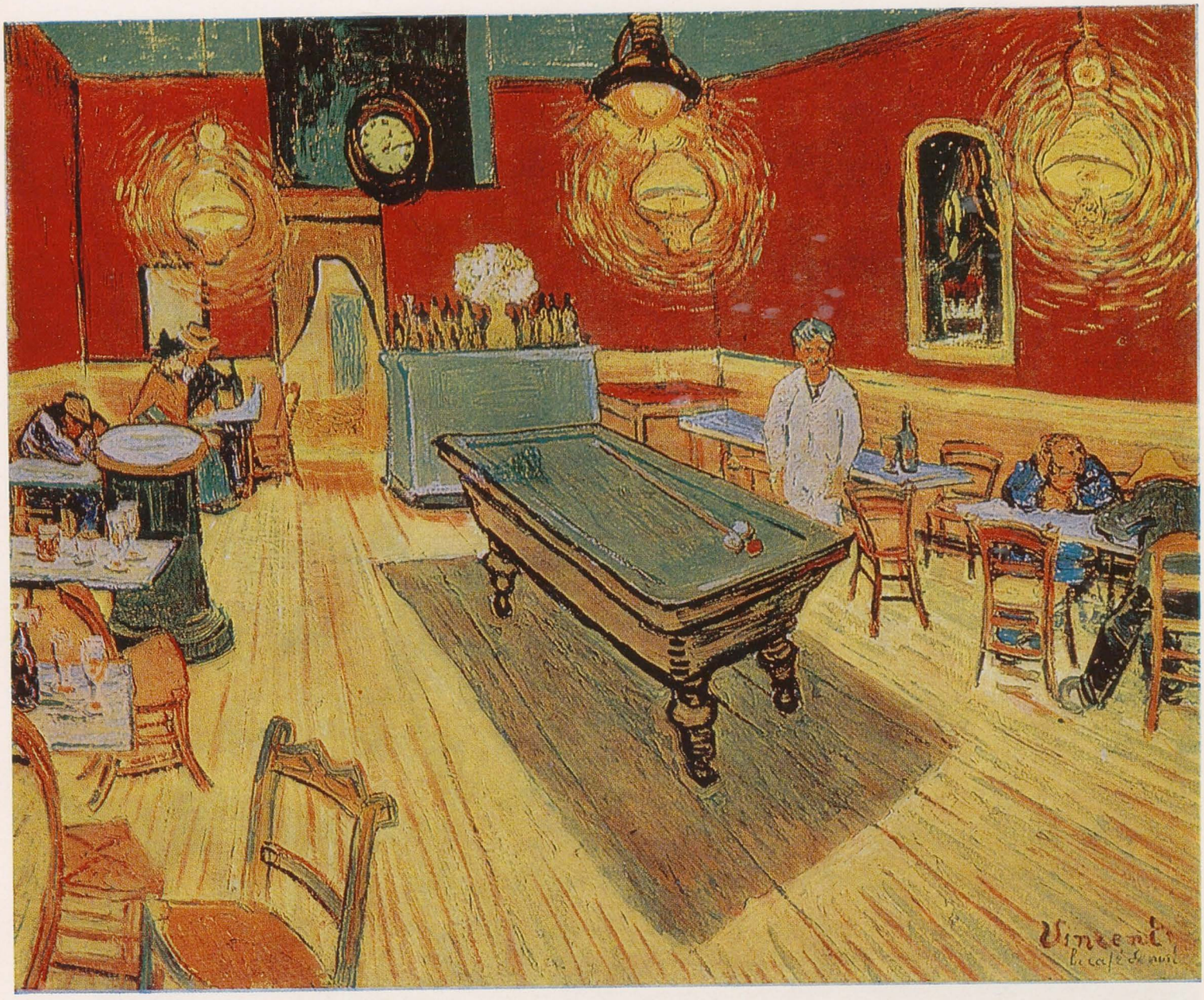
26. Păr înflorit

https://biblioteca-digitala.ro

27. Café-Terrasse seara

https://biblioteca-digitala.ro

28. Cafeneaua de noapte



https://biblioteca-digitala.ro

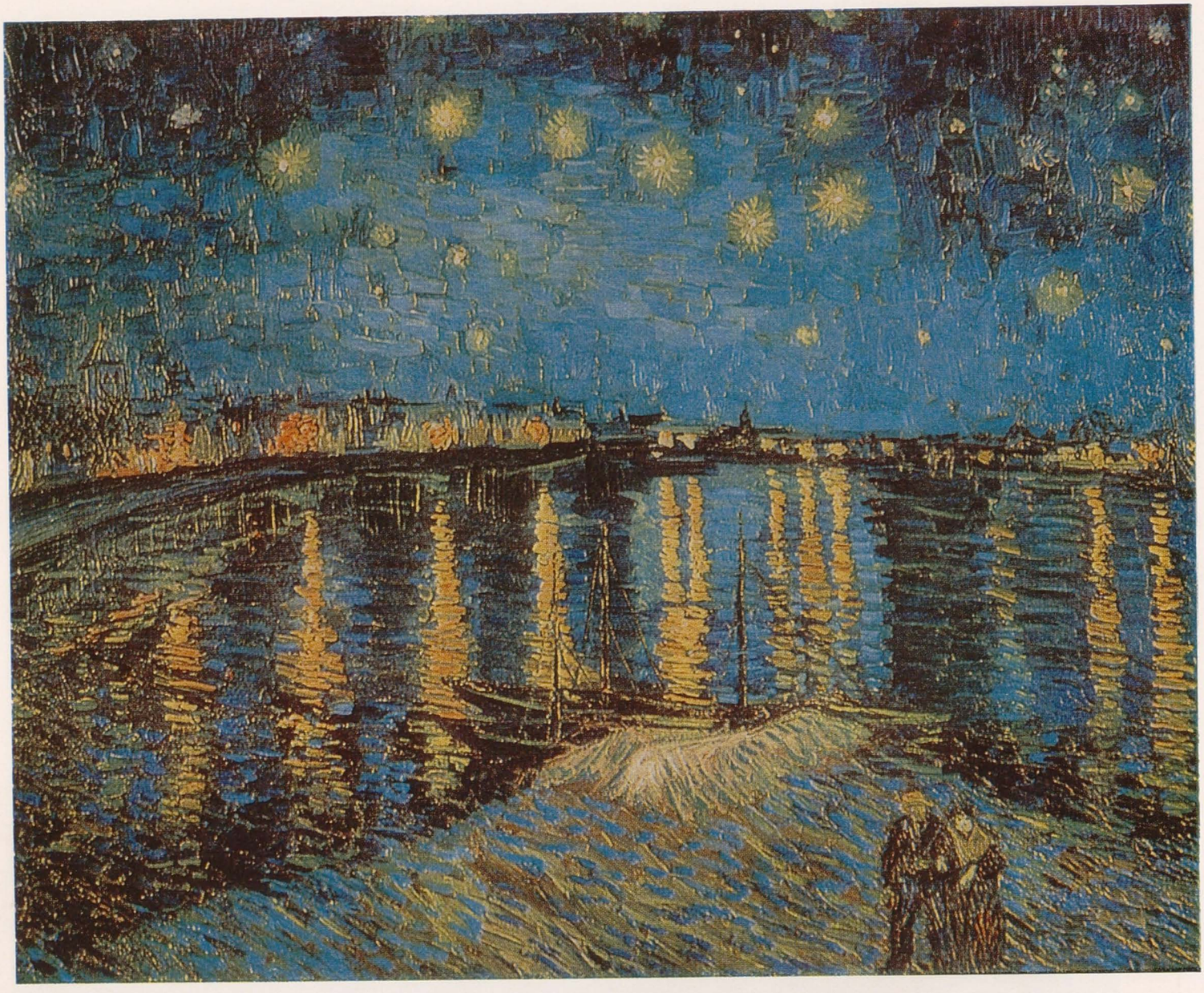
29. « La Mousmé »

https://biblioteca-digitala.ro

30. Portretul factorului Joseph Roulin

https://biblioteca-digitala.ro

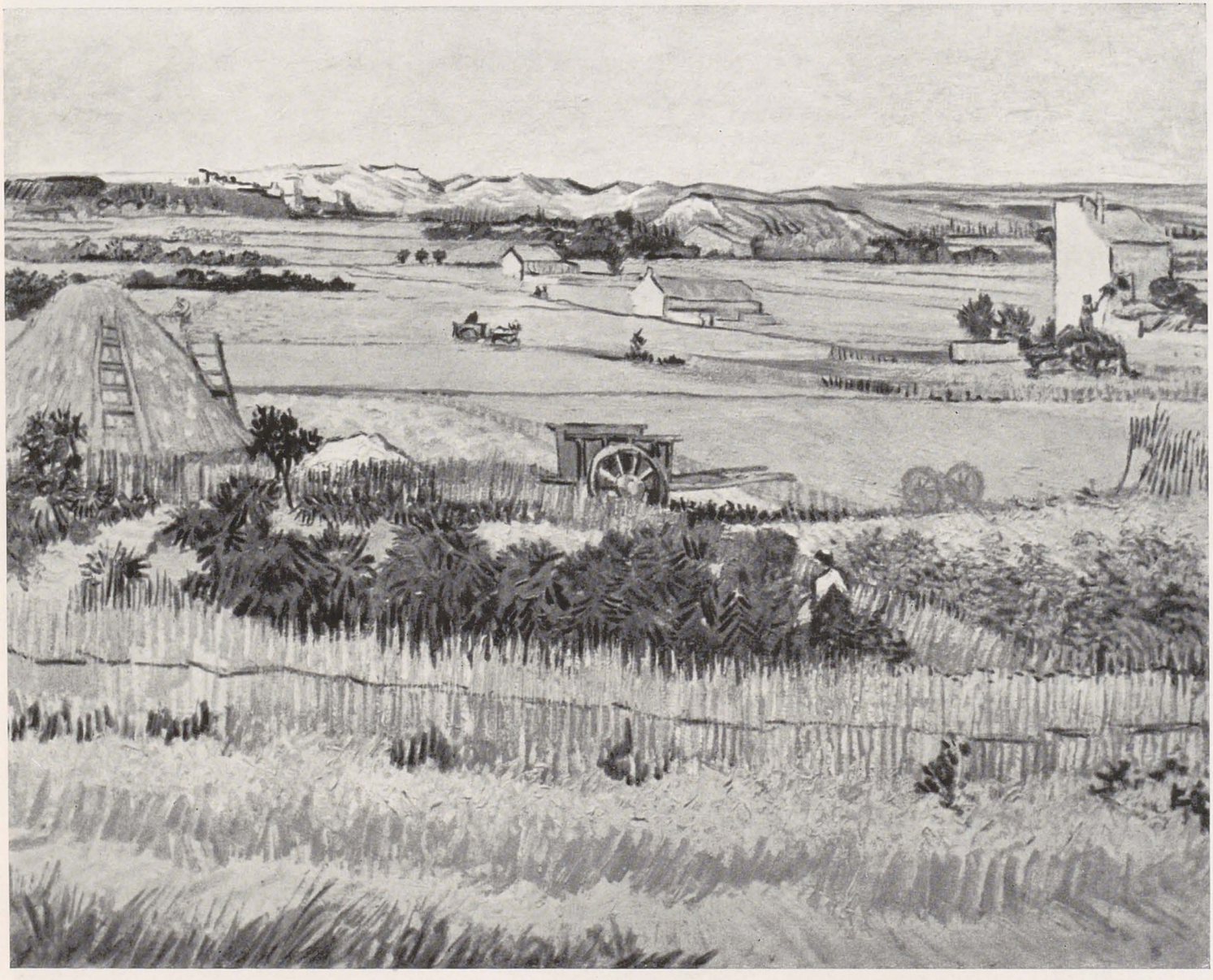
31. Noapte instelată pe Ron
32. Eugène Boch



https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

33. Grădinile de zarzavat (Vedere din cimpia La Crau)

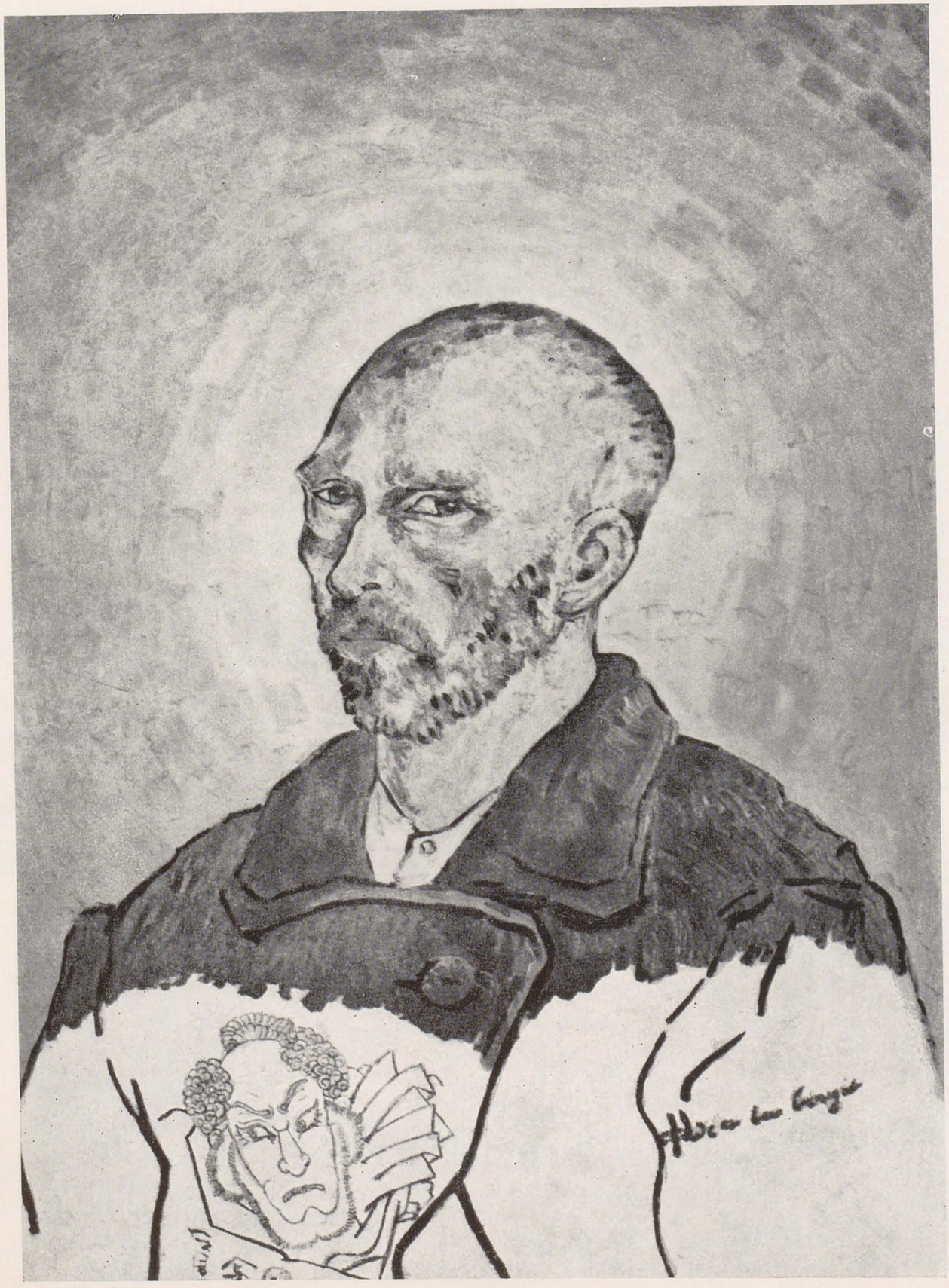


https://biblioteca-digitala.ro

34. Vechea moară (Casa din cîmpia La Crau)

https://biblioteca-digitala.ro

35. Autoportret cu luminare



https://biblioteca-digitala.ro

36. Casa lui Vincent la Arles

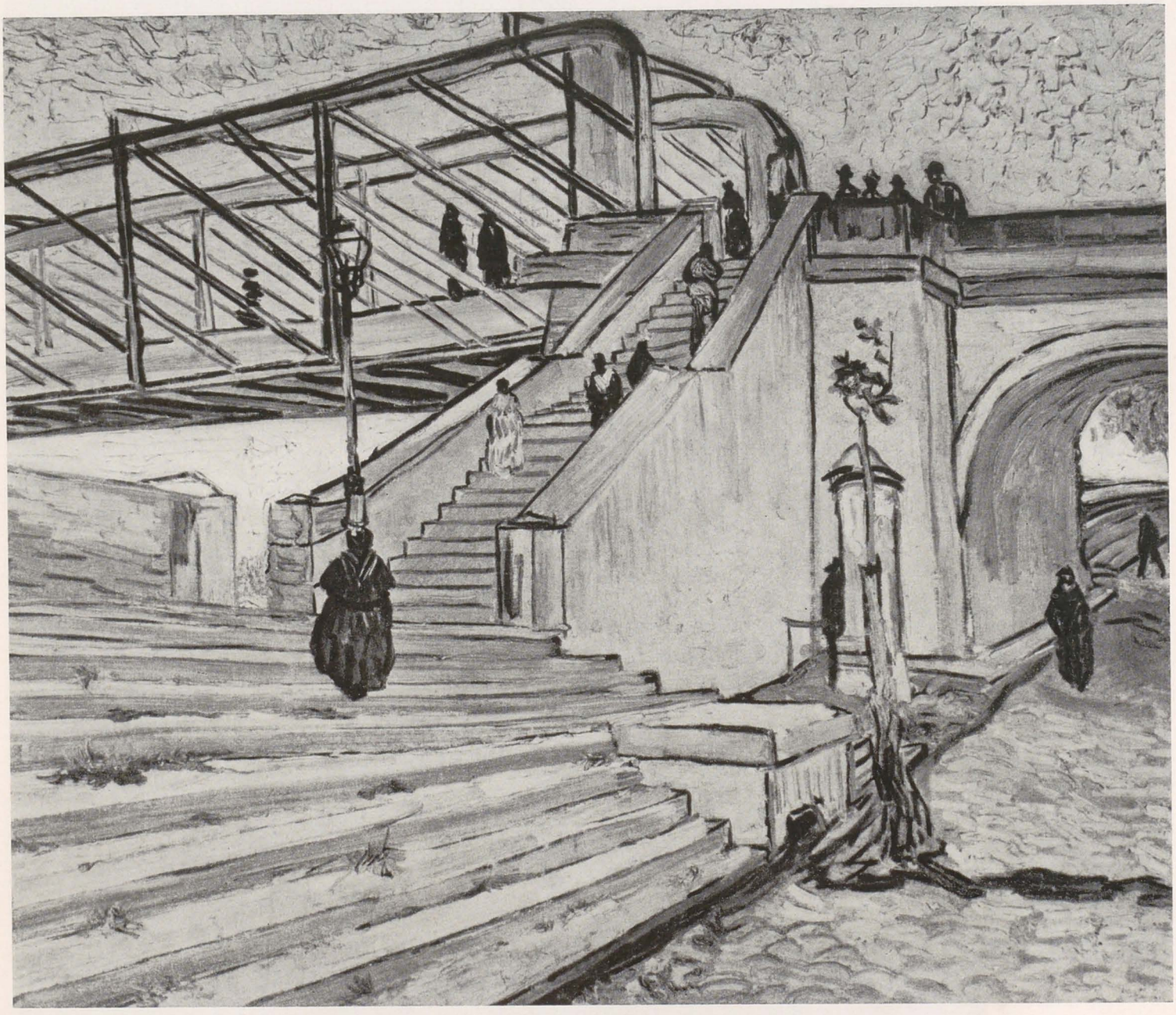
https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

37. Aleea sarcofagelor (Les Alyscamps)
38. Noapte înstelată (desen)
39. Noapte înstelată

https://biblioteca-digitala.ro

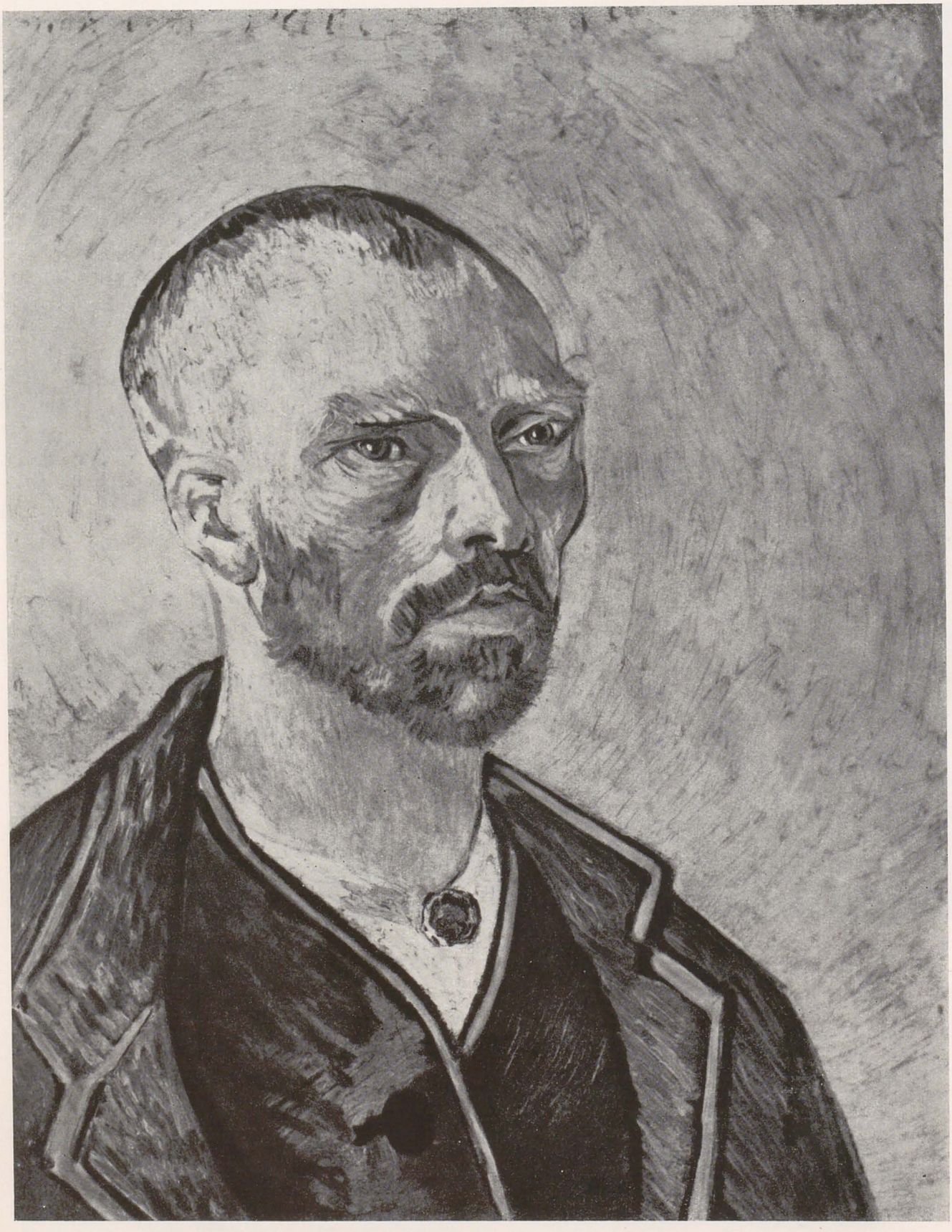
40. Scara podului Trinquetaille



https://biblioteca-digitala.ro

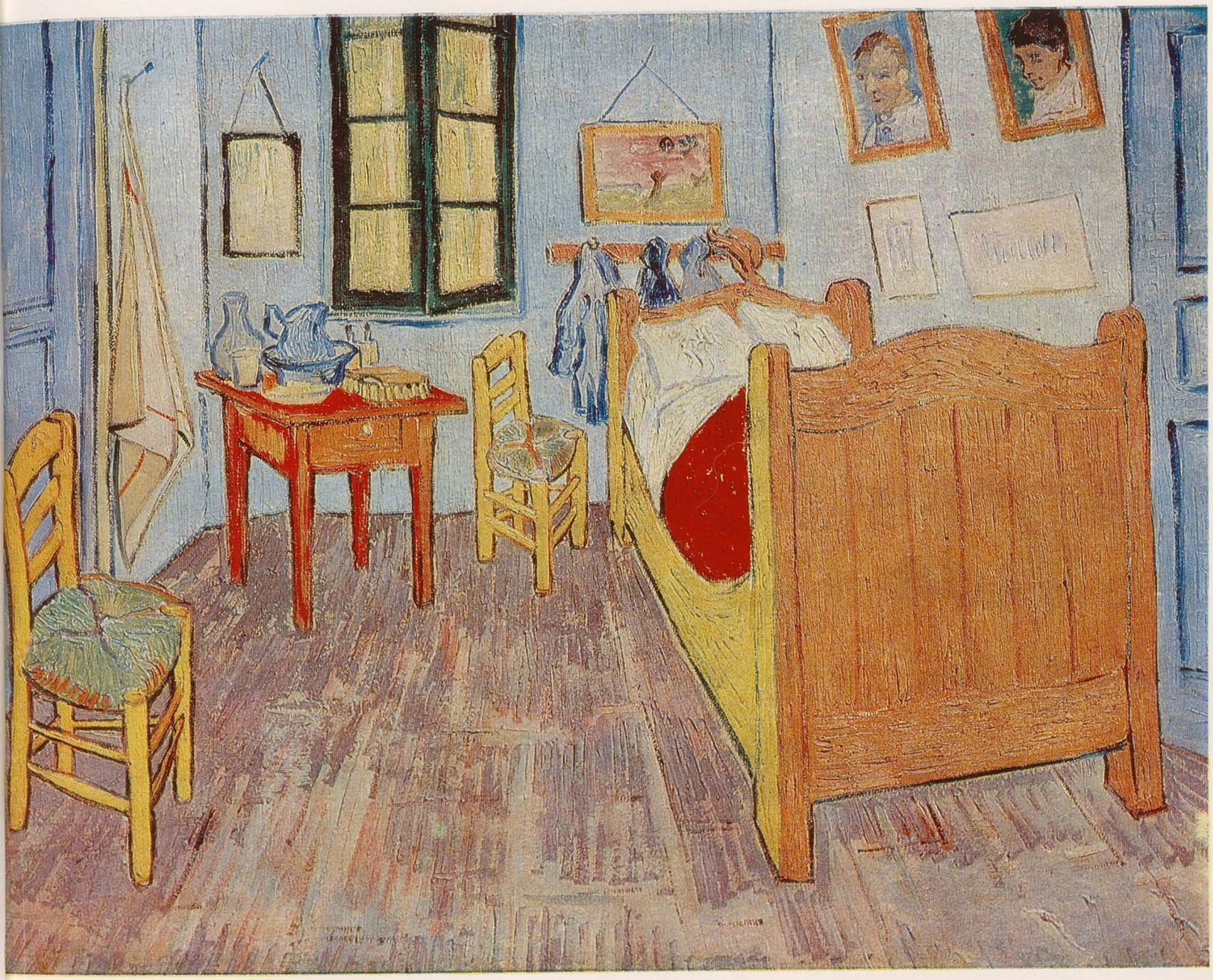
https://biblioteca-digitala.ro

42. Autoportret « À mon ami Paul G(auguin) »



https://biblioteca-digitala.ro

43. Camera lui Van Gogh la Arles

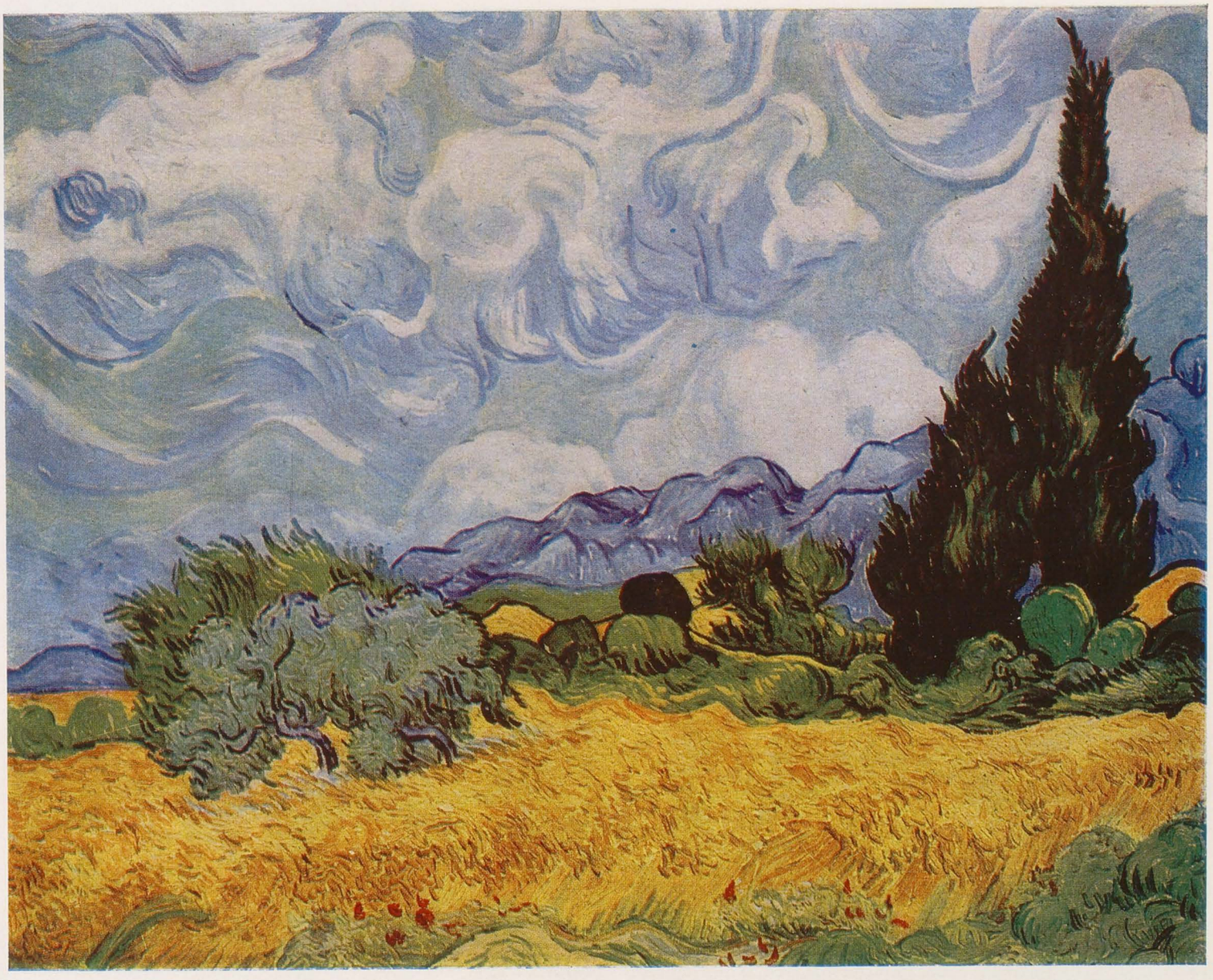


https://biblioteca-digitala.ro

44. Parcul azilului Saint-Paul

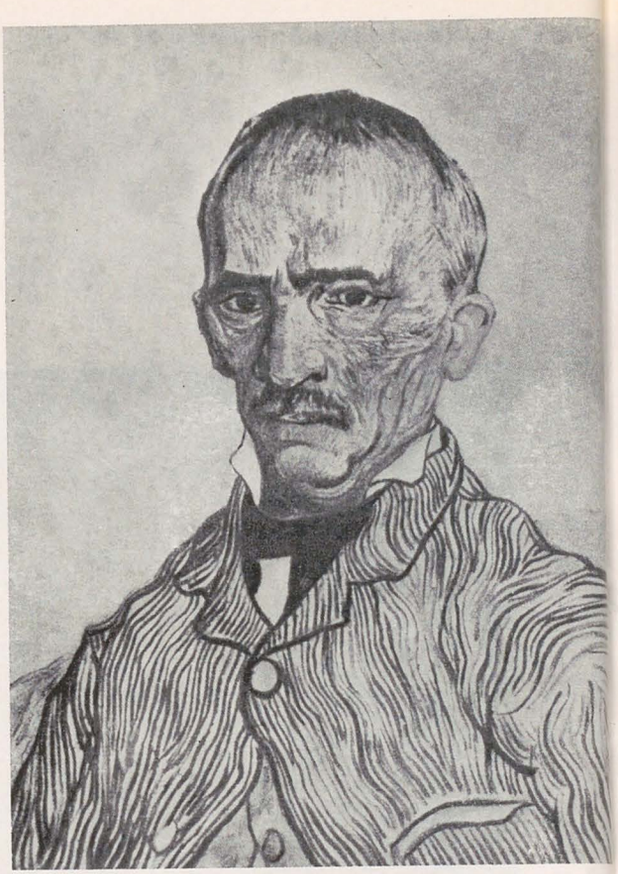
https://biblioteca-digitala.ro

45. Lan de grîu cu chiparoși (Les Blés Jaunes)



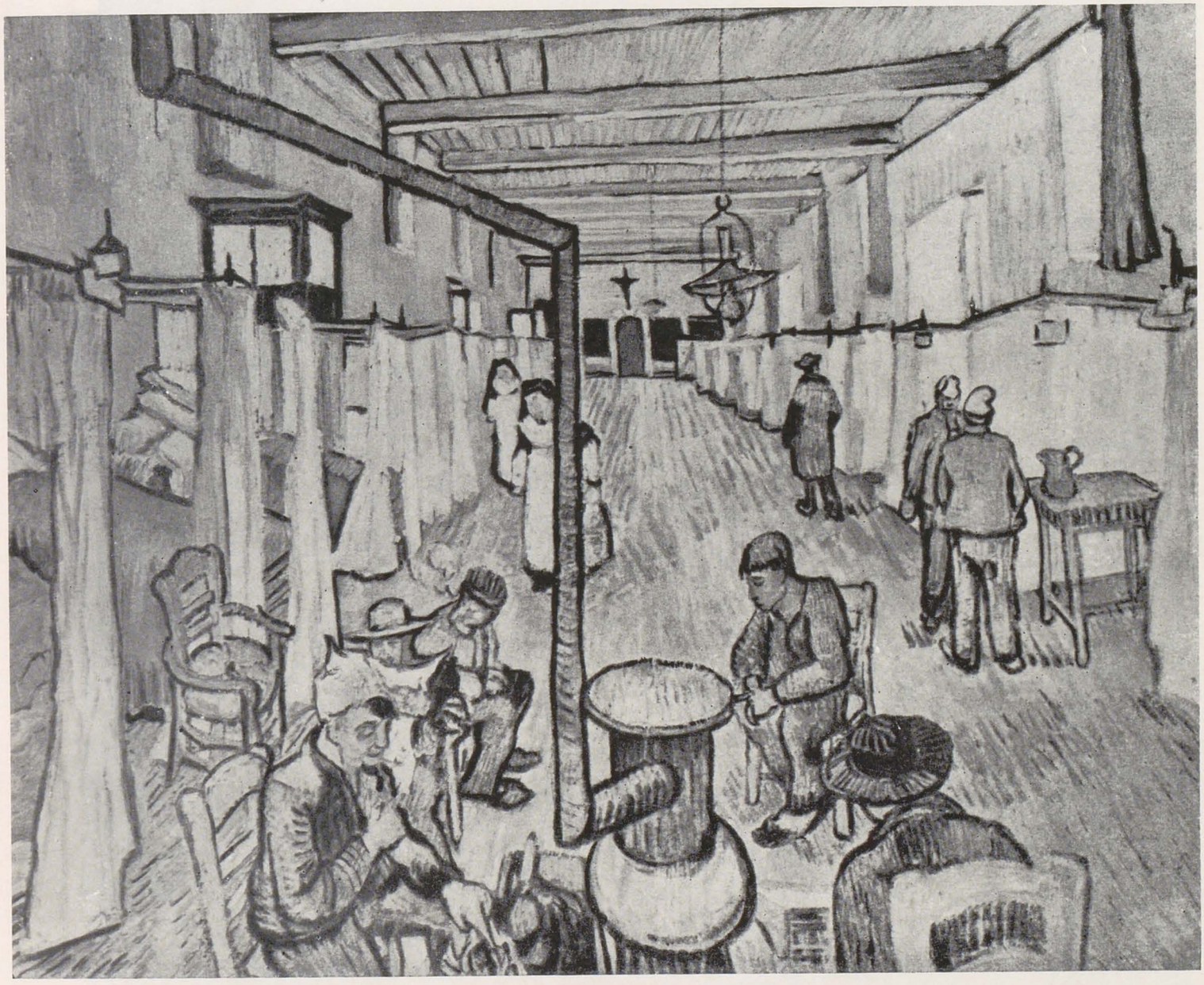
https://biblioteca-digitala.ro

46. Colț din parcul azilului Saint-Paul (Banca de piatră)
47. Infirmierul Trabu
48. Coridorul azilului Saint-Paul



https://biblioteca-digitala.ro

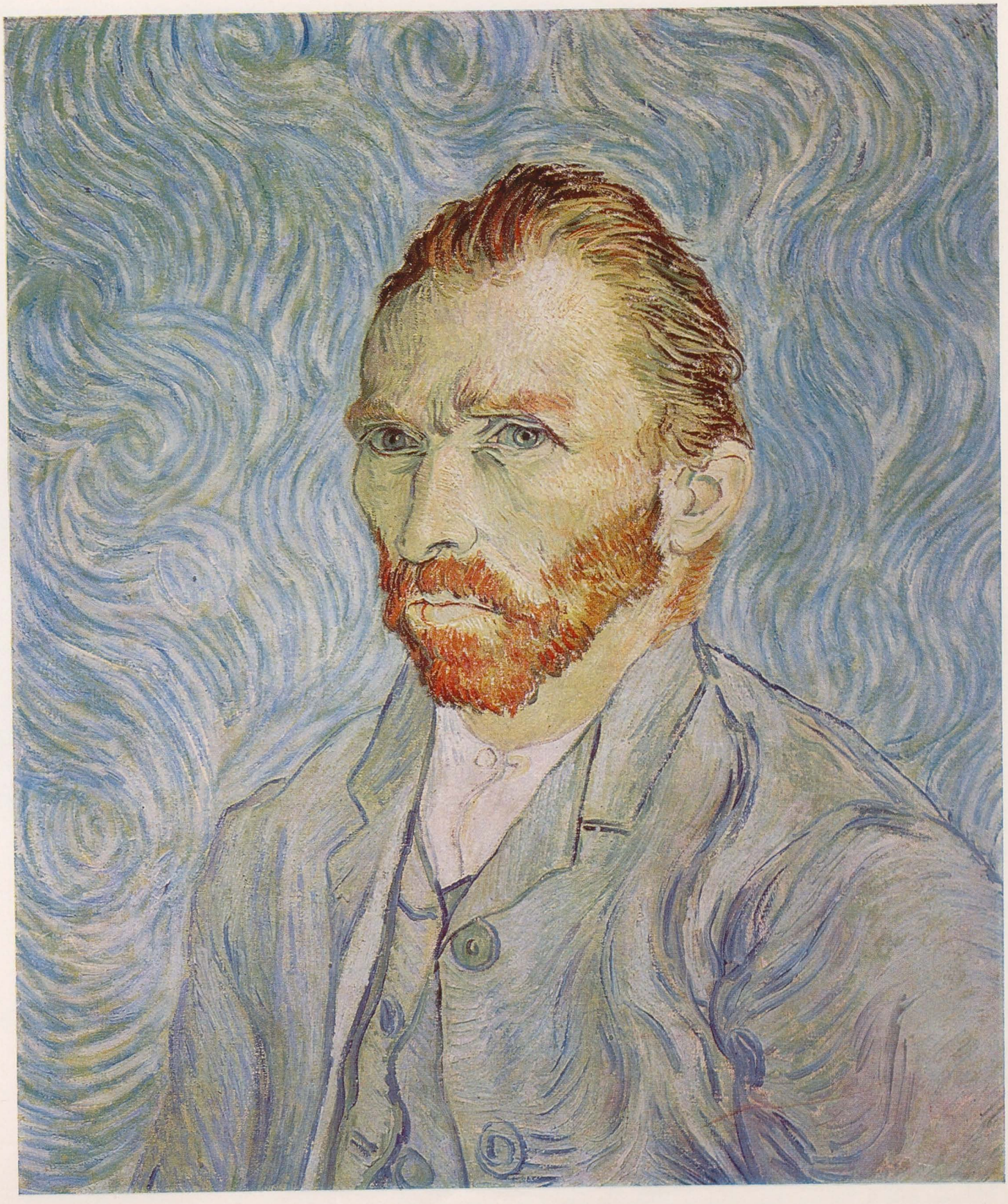
49. Spitalul din Arles



https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

50. Grădina doctorului Gachet
51. Autoportret pe fond flamboaiant



https://biblioteca-digitala.ro

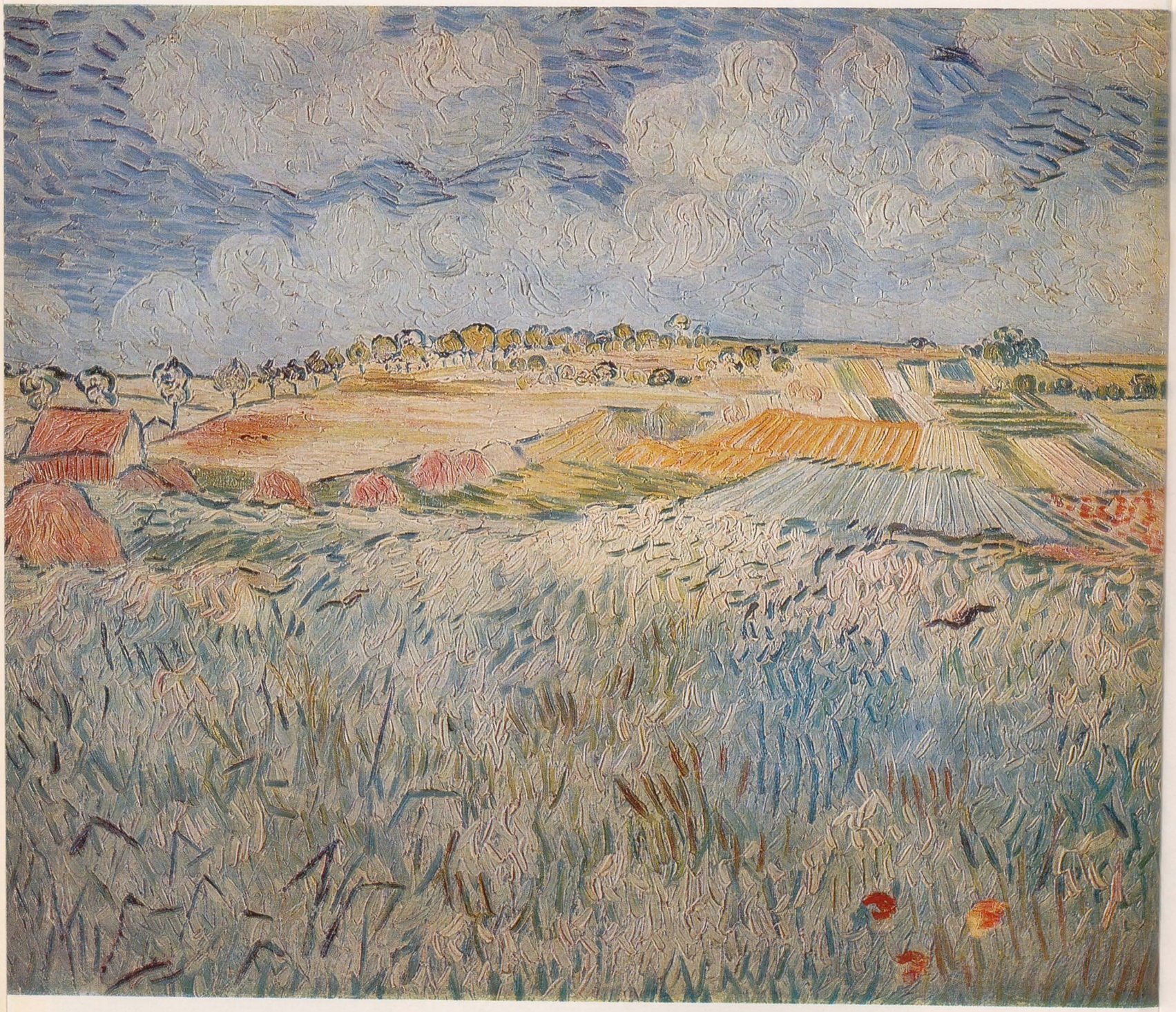
52. Chiparoşi

https://biblioteca-digitala.ro

53. Vedere din Alpili

https://biblioteca-digitala.ro

54. Șesul aproape de Auvers



https://biblioteca-digitala.ro

55. Țărancă tînără cu pălărie de pai

https://biblioteca-digitala.ro

56. Platani (« Pavatorii »)

https://biblioteca-digitala.ro

57. Drum cu chiparoşi

https://biblioteca-digitala.ro

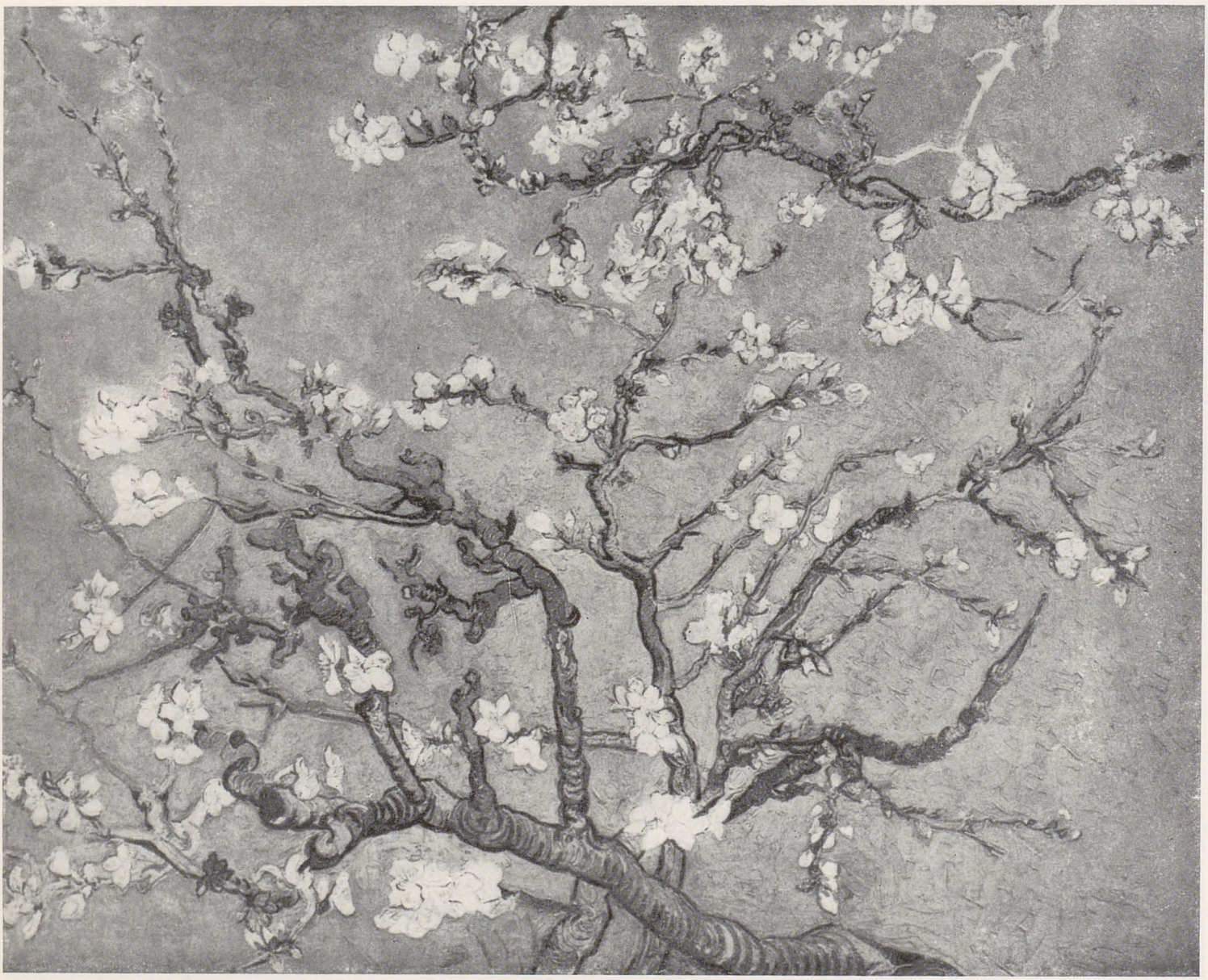
58. Arleziana (Portretul doamnei Ginoux)

https://biblioteca-digitala.ro

59. Două fetițe

https://biblioteca-digitala.ro

60. Ramură de migdal înflorită



https://biblioteca-digitala.ro

61. Primăria din Auvers

https://biblioteca-digitala.ro

62. Marguerite Gachet la pian (detaliu)
63. Marguerite Gachet la pian

https://biblioteca-digitala.ro

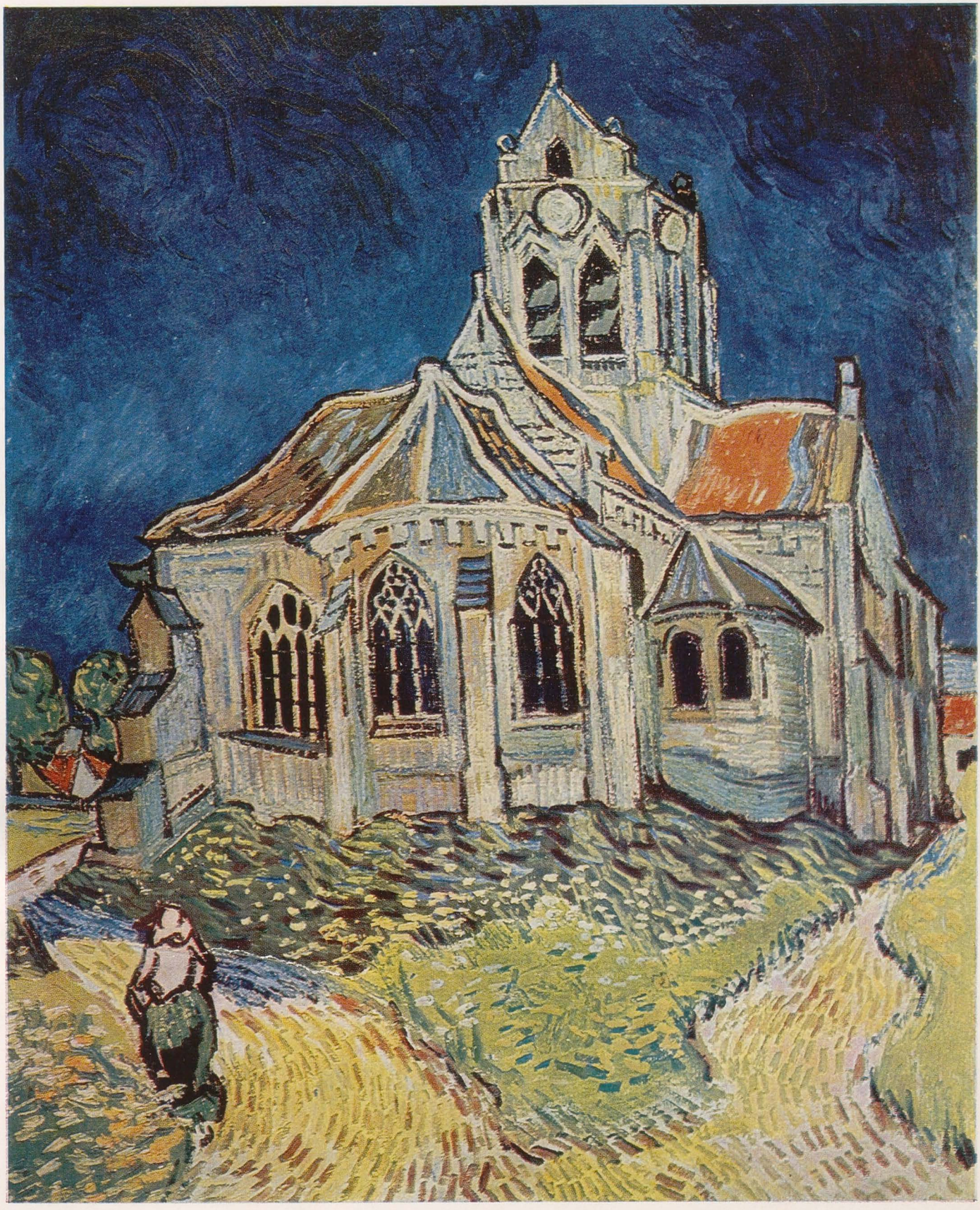
64. Vas cu trandafiri albi

https://biblioteca-digitala.ro

65. Case la Cordeville

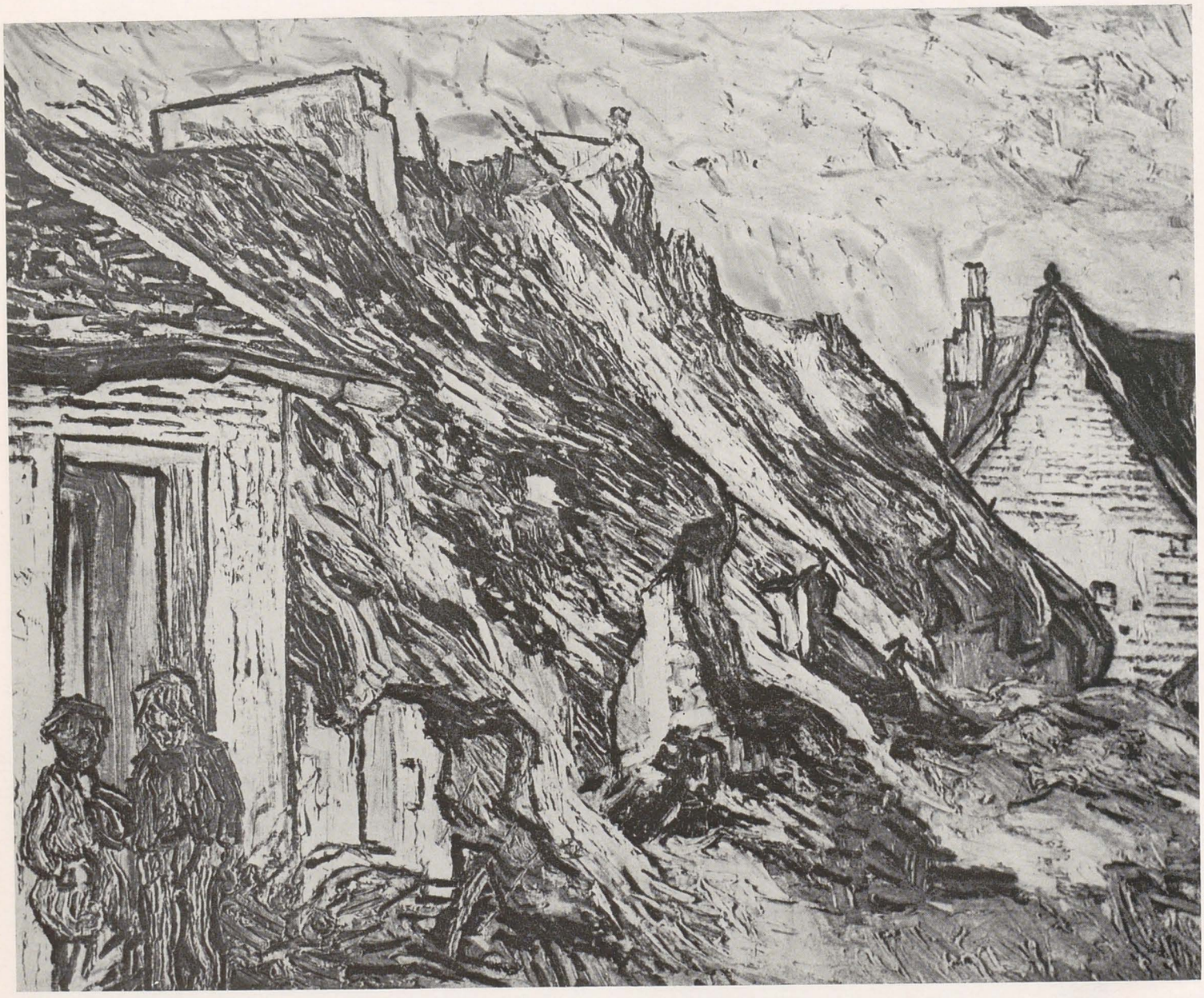
https://biblioteca-digitala.ro

66. Biserica din Auvers



https://biblioteca-digitala.ro

67. Colibe la Chaponval

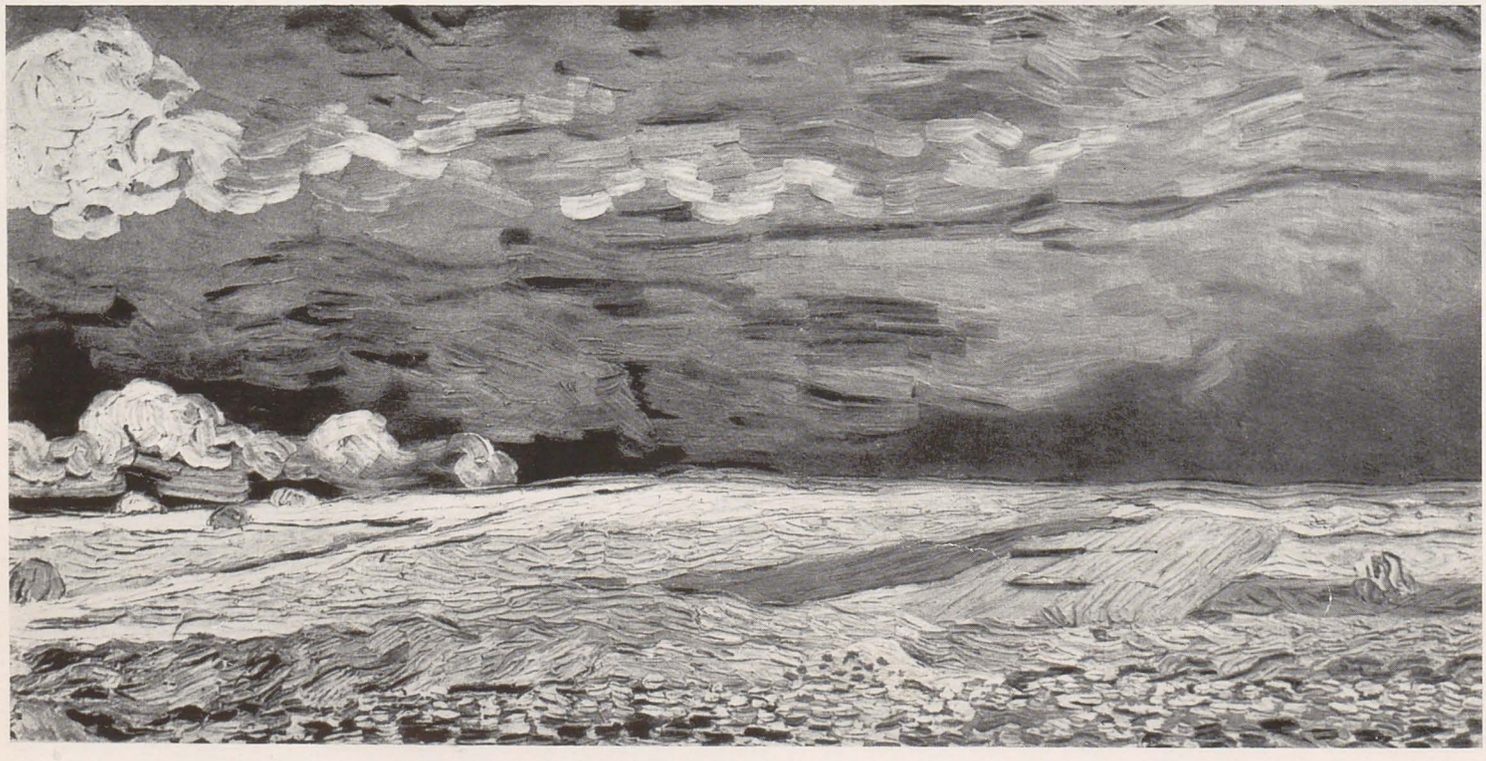


https://biblioteca-digitala.ro

68. Scara din Auvers

https://biblioteca-digitala.ro

69. Lan de grîu cu corbi (fragment)
70. Cîmp sub un cer amenințător
71. Portretul doctorului Gachet



https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

SURSA ILUSTRAȚIILOR

Fotocolor SCALA, Firenze:
24, 32, 43, 50, 54, 66, 71

PREISS & Co., Albaching:
23, 63

RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX:
11, 12, 15, 51, 59, 65.

BUN DE TIPAR: 27. 12. 1975
APĂRUT 1976
COLI DE TIPAR 4
PLANȘE TIPAR ÎNALT 32
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MARI 7.036
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MICI 7
TIRAJ: 23.300+20+90 EX. LEGATE

ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ
«ARTA GRAFICĂ»
CALEA ȘERBAN VODĂ NR. 133
BUCUREȘTI
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

CLASICII PICTURII UNIVERSALE

Nu putem să nu admirăm această operă — operă a unei conştiinţe care s-a consumat pentru bunătate, frumuseţe şi libertatea fanteziei. Prin atîtea căutări şi suferinţe, şi prin sacrificiul propriei sale vieţi, Van Gogh a reuşit să creeze o seamă de picturi de o perfecţiune absolută, suficiente ele singure pentru a-i asigura gloria. Dar să nu uităm nici cît de fecundă i-a fost opera în ipostaza ei de îndemn către artişti, pentru a îndrăzni orice în lumea culorii, şi în intensificarea expresivă a formei sintetice. În afară de arta sa, el a lăsat un mesaj care a fost primit de pictorii fovi şi de expresionişti, mesaj ce este încă viu în arta mondială...

LIONELLO VENTURI

Lei 40

https://biblioteca-digitala.ro

CLASICII PICTURII UNIVERSALE

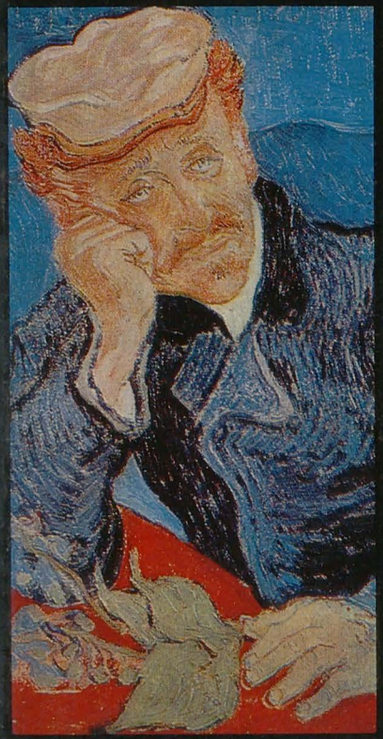
ÎN ACEASTĂ SERIE

AU APĂRUT:

VELÁZQUEZ
TIȚIAN
BRUEGEL
CHAGALL
DELACROIX
EL GRECO
GAUGUIN
MATISSE
VAN EYCK
HOKUSAI
COROT
PICASSO
PAUL KLEE
DUFY
UTRILLO
MICHELANGELO
MANET
PICTURA CHINEZĂ CLASICĂ
BOSCH
TURNER
HOLBEIN
RAFAEL
SIMONE MARTINI
ROUAULT
GOYA
DOUANIER ROUSSEAU
BOTTICELLI
FOVISMUL

ÎN PREGĂTIRE:

MONET
BRAQUE
WATTEAU
DÜRER
CONSTABLE
TINTORETTO
UCCELLO
KANDINSKY
CARPACCIO
MONDRIAN
BELLINI
REMBRANDT



EDITURA MERIDIANE

https://bibioteca-digitala.ro